

## 0. Introdução

---

Dada a consciência daquilo que é pintura enquanto coisa material, os artistas do século da modernidade sentiram-se com o ímpeto de conferir à pintura o seu carácter mais puro, honesto e transparente. E, para isso, exploraram de diversas formas o potencial daquilo que funciona como suporte da obra de arte em questão neste estudo, ou seja, a tela.

Este estudo teve como mote um trabalho de investigação realizado para a unidade curricular de Teoria e Crítica da Arte II no segundo semestre do ano passado. Consistia numa breve reflexão sobre alguns temas já abordados, sendo já dados alguns dos exemplos (estrangeiros) aqui expostos. Assim sendo, pretendeu-se com o estudo aqui presente uma ampliação (e um aprofundamento) do já realizado, a fim do esclarecimento de alguns tópicos. Contudo, com a exploração de algumas questões aqui expostas, surgiram consequentemente outras dúvidas e interrogações que fizeram parte das resoluções mais difíceis deste trabalho. Entre elas, devem ser nomeadas sobretudo a divisão dos capítulos e subcapítulos (visto que todos eles estão interligados entre si pelas temáticas de forma consequencial) e ainda a escolha de algumas obras de arte a analisar nos casos práticos, sendo que a intenção seria encontrar os que melhor ilustrassem o argumento que aqui se defende.

Na primeira parte desta dissertação serão apresentados cinco capítulos. Estes seguirão uma ordem sequencial ou de carácter consecutivo. Isto é, esmiuçou-se primeiramente o que é a pintura como coisa material, depois qual o caminho que foi percorrido pela mesma até chegar à abstração e finalmente quais as consequências que esse mesmo caminho gerou no comportamento do artista, do espetador e até mesmo na própria história da arte.

Posteriormente, e na segunda parte da investigação (ou seja, nos dois últimos capítulos de corpo de texto) serão apresentados oito “casos práticos” (sendo cinco estrangeiros e três portugueses) que justificam e ilustram o argumento aqui defendido. O principal objetivo desta fase da investigação, foi mostrar que todos os artistas e obras selecionadas têm motes, intenções e inquietações adjacentes em comum, todos eles relacionados com a vontade de mergulhar para “o outro lado da tela”.

Por outras palavras, pode dizer-se que toda a dissertação foi desenvolvida, em primeira mão, à luz da leitura daquilo que já existe escrito, falado e discutido sobre o assunto aqui a tratar, ainda que tenha sido necessário invocar algumas obras, e recolheram-se posteriormente exemplos práticos (sendo preferencialmente pinturas) que ilustrassem e justificassem o argumento aqui exposto. Desta forma deve explicar-se então

que os primeiros cinco capítulos, onde se discutem ideias como a consciência da obra de arte enquanto coisa material ou a revolução e destruição do conceito tradicional da pintura, funcionam como base da discussão e os últimos dois capítulos (casos práticos), funcionam como proposta própria e ilustrativa da ideia aqui defendida.

Toda a investigação aqui apresentada foi realizada através da consulta de livros, artigos, dissertações de tese, pela visita a museus e exposições que integravam obras que seriam aqui analisadas, e ainda pela visualização de vídeos e de entrevistas em linha.

## 1. A Consciência da pintura enquanto coisa material

---

### 1.1. O impacto da cor e da forma na pintura

A pintura é, como se sabe, considerada como um dos vários sistemas de representação do Homem e conta com uma longa tradição no ocidente, de que se espera algo que não nos chegue através de outras artes como por exemplo, a «capacidade de imaginar».<sup>1</sup>

Assim, pode dizer-se que um quadro é também «uma afirmação das ideias do real do artista, feita nos termos do seu discurso plástico».<sup>2</sup> O termo “plástico” aplica-se geralmente aos materiais maleáveis. No entanto, se se aplicar esta ideia, no seu sentido literal, à pintura, a primeira associação que se fará será a «um pouco de tinta espessa; tão espessa que pudesse ser moldada».<sup>3</sup> Contudo, na pintura a plasticidade está real e intrinsecamente ligada à sensação de movimento que existe tanto na tela como no espaço anterior à superfície da tela.<sup>4</sup>

Nos últimos 75 anos o movimento fortuito da mão sobre a tela ou o papel tornou-se cada vez mais intrigante e já se mostrou como mote para investigações e debates do universo artístico. As pinceladas, as manchas, as linhas, os borrões tornaram-se cada vez menos ligados a objetos representados e passaram a existir cada vez mais por conta própria, de maneira autossuficiente, característica hoje atribuída ao objeto artístico e que iremos abordar posteriormente.<sup>5</sup> Essas manchas, linhas e borrões quase que inexplicáveis e concebidas parcialmente ao acaso, abundantes hoje em grande parte das telas de pintura contemporânea, carregam consigo a missão de iniciar reações pouco convencionais para a maioria das pessoas. A razão geral a todas essas reações de inquietude e questionamento é apenas e só o corpo de história (da arte ou da pintura) «amadurecido em dogma, autoridade, tradição».<sup>6</sup> Isto significa que, todos estes modos de fazer pintura quebram com a maior parte dos paradigmas tidos como adquiridos e obrigatórios até então, pois

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l]: Campo das Letras, 2002. p. 73

<sup>2</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista*. Filosofias de Arte. Lisboa: Cotovia, 2007. p. 82

<sup>3</sup> Idem. p. 122

<sup>4</sup> Idem. p. 125

<sup>5</sup> KAPROW, Allan – *O Legado de Jackson Pollock*. [em linha] [consultado a 10 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

<sup>6</sup> STILL, Clyfford - *Statement in The Art in Theory*. [em linha] [consultado a 12 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>Pp. 580

agora, aquilo que é apresentado (e não representado) já não é, como na geometria clássica, a aparição de um ser destacado e quase que, imaculado, sobre o vazio do fundo. Ele, o apresentado, ou presente no quadro, é agora restrição, sagração, modulação de uma espacialidade prévia e daqui surge, conseqüentemente a materialização do espaço, da atmosfera, daquilo que se pode ver (ou se sabe que existe) mas não se pode conter.<sup>7</sup>

Tal significa que, se pintura moderna decidiu prosseguir um caminho quase que díspar da realidade conhecida pelo ser humano no geral, a visão do Homem sobre a pintura também se alterou porque, segundo Merleau-Ponty:

«o olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, é o que falta ao quadro para ser ele próprio. Para o quadro ser ele próprio, tem de ter consciência sobre aquilo que o compõe: tela, tinta, paleta e forma. E, a cor que o quadro espera ter, e vê, posteriormente concretizado, responde por consequência, a todas estas faltas, e vê nos quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas.»<sup>8</sup>

E são estas as consequências de se desejar ter uma visão racional do mundo. Quando os materiais ganham importância por si só e assim são honrados como instrumento de sedução ou de assalto.<sup>9</sup> Assim, tudo é entendido como matéria ou material num quadro (tela, tinta, pincel, tecido) ainda que se tenha noção que, os mesmos, em concordância e cooperação consigam transportar o observador para algo que vale por si só e que por sua vez reside numa dimensão invisível e impossível de possuir.

Assim, é possível afirmar que enquanto a cor (e com ela o toque) se liberta da representação e surge como um valor em si, a construção, a conceção do volume e da linha mudam também. É exemplo do afirmado o legado deixado por exemplo por Seraut e Cézanne. Nos quadros destes pintores, a forma consolida-se, afirma-se contra o efêmero. Assim, a pintura caminha do accidental para o absoluto, do concreto para o abstrato, do objeto para a geometria e forma pura do mesmo.<sup>10</sup>

Deste modo, é possível afirmar que a trindade dos pintores é constituída pela cor, o traço e a forma. A consideração destes três termos promove um mal-entendido

---

<sup>7</sup> PONTY, Merleau – *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 8ª edição, 2013. p. 61

<sup>8</sup> Idem. p. 25

<sup>9</sup> STILL, Clyfford - *Statement in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 12 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>Pp. 580

<sup>10</sup> VALLIER, Dora – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. Pp. 25

relativamente à arte porque a perícia é, em si, apenas destreza manual. Dela, não se pode medir, numa obra artística, a amplitude, e a satisfação estética mostra-se maior quando nem nos apercebemos dela ao contemplar o resultado final.<sup>11</sup> Esta sensação transcreve o que se define por o “lado mágico da pintura”. Este “lado mágico” situa-se no lado precisamente oposto àquilo que é visível na pintura. É o contrário do material, do palpável, do concreto, daquilo que funciona como meio para a concretização da pintura enquanto coisa. No entanto, é descendente direto desta mesma materialidade e pode considerar-se a característica principal para que o quadro, neste caso, ganhe o estatuto de objeto artístico.

As cores são veículos portadores de mensagens psicológicas e simbólicas, sendo por exemplo que o azul simboliza energia e espaço, o vermelho dramatismo e encenação, o branco pureza e purificação e por fim o negro a absorção da luz e da densidade.<sup>12</sup> Cor e som, unidos na matéria, reúnem-se por exemplo, na natureza. Matéria, cor e som em movimento, são os fenómenos cujo desenvolvimento simultâneo compõe a arte vigente a partir do século XX.<sup>13</sup>

O ponto é tido em conta como o início da expressão, o elemento mais simples que compõe a matéria e ainda a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima. Funciona também, como o próprio nome indica, como um ponto de referência ou um indicador de espaço. Como elemento conceptual, um ponto indica posição. Não tem comprimento nem largura e desta forma, pode representar o início e o fim de uma linha e ainda o elemento de origem de qualquer coisa, expressão ou ideia. Como elemento visual, deve ter-se em conta que o ponto possui formato, cor, tamanho e textura.<sup>14</sup>

O traço pode, por sua vez, formar-se de várias maneiras, conter várias orientações e transmitir várias texturas e intensidades, consoante o seu criador. Isto significa que, por exemplo, as linhas curvas ou diagonais podem induzir maior sensação de movimento que

---

<sup>11</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. Pp. 78

<sup>12</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d.] Pp. 20

<sup>13</sup> FONTANA, Lucio - *White Manifesto in Art in Theory* [em linha] [consultado a 20 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>Pp.580

<sup>14</sup> PARADELLA, Flavia Simonini - *Teoria da forma - ponto/linha/plano* [em linha] [consultado a 5 de Maio de 2017] Disponível em: <WWW: [http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/\\_uploads/documentos-pessoais/documento-pessoal\\_314.pdf](http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/_uploads/documentos-pessoais/documento-pessoal_314.pdf)>

as horizontais, e ainda, as linhas retas podem ser interpretadas como pontos em movimento, ou como memórias do deslocamento de um só ponto.<sup>15</sup>

O ato de perceber a forma, situa-se, assim, num universo intelectual que tem como fim o destaque de um significado. A forma é o oposto da insignificância, é a presença em si mesma de qualquer coisa, ou de várias coisas em simultâneo, nas diversas realidades. Na comunicação visual, em especial, toda a forma tem contorno e superfície, e é criada sobre algum tipo de suporte.<sup>16</sup>

Em suma do que foi afirmado até então, pode ter-se em conta que, a consciência de todos estes termos que fazem parte da teorização dos elementos visíveis da obra de arte, constitui no principal mote para a vontade da desmaterialização da mesma e, a afirmação de Maurice Denis justifica este argumento, sendo que o próprio conclui que:

«um quadro antes de ser um cavalo numa batalha, uma mulher nua ou uma historieta qualquer, é essencialmente uma superfície plana, coberta de cores, juntas segundo uma certa ordem.»<sup>17</sup>

Isto significa que esta decomposição da obra de arte, completada por uma análise das partes que a constituem, conduz à teoria da “visualidade pura”, que será explicitada posteriormente e que, pelo facto de estudar os fenómenos da visão, (pondo de lado os sentimentos)<sup>18</sup>, consegue percorrer o caminho da materialidade que tem como meta final o carácter transcendente da obra arte.

## **1.2. Arte pura e arte abstrata**

Nas duas primeiras décadas do século XX, a procura da pureza da forma e do conteúdo da pintura alcançou um extremo absoluto, não como fim em si mesmo, mas como meta a cumprir.

Contudo, brevemente se chegou à conclusão que este novo “avanço” obteria rapidamente esse mesmo extremo absoluto pretendido, o que *a posteriori* se mostrou um obstáculo de ultrapassar. É então neste momento em que a nova arte pura que se converteu numa arte coerente pelos seus valores e promete atingir a perfeição da técnica modera

---

<sup>15</sup> PARADELLA, Flavia Simonini - *Teoria da forma - ponto/linha/plano* [em linha] [consultado a 5 de Maio de 2017] Disponível em: <WWW: [http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/\\_uploads/documentos-pessoais/documento-pessoal\\_314.pdf](http://www.ensp.fiocruz.br/portal-ensp/_uploads/documentos-pessoais/documento-pessoal_314.pdf)>

<sup>16</sup> Ibidem

<sup>17</sup> Cit. por VALLIER, Dona – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. Pp. 17

<sup>18</sup> Idem. p. 18

que aspira à “totalidade”, onde o modelo é dado pela geometria.<sup>19</sup> Esta “perfeição” não deve ser entendida de forma literal ou vista pelo a lente da estética. Deve, pois, corresponder à noção de totalidade, global ou completa. Isto significa que a obra de arte agora, pura, e valorizada por si só, deve conseguir concentrar em si mesma, pela sua linguagem plástica, várias vertentes artísticas e, embora seja considerada completa por isto mesmo, deve manter-se em aberto às considerações dos seus diferentes espetadores.

Foi através da eliminação do elemento escultórico (ou seja, do adorno e decorativo) que a pintura passou a habitar a superfície da tela, conservando, contudo, uma ordem de perspectiva no que respeita às coisas representadas por planos segundo os seus tamanhos e relações inerentes.<sup>20</sup>

Desta forma, é possível afirmar que os fenómenos que contribuíram para o surgimento da arte moderna foram a «procura da pureza como conceito negativo»<sup>21</sup>. Entende-se então por puro, algo como independente e autónomo, que relacionado com a arte pode levar posteriormente à procura do poder espiritual, transcendente e “mágico” da mesma (através da geometria das formas), ao absurdo como recurso da liberdade e, por fim, à procura do original.<sup>22</sup>

A pureza na arte consiste na aceitação voluntária das limitações do meio da arte específica. Vários pintores apontam como mote de inspiração ou renovação de linguagem os estudos que concretizaram sobre a arte oriental, primitiva e infantil, como exemplo ideal aos conceitos de universalidade e naturalidade e objetividade.<sup>23</sup>

Não obstante, a pintura abstrata constitui o último resultado consequente deste processo de purificação da arte que abarcou e transformou não apenas a pintura, mas todas as artes. A pintura abstrata é a pintura absolutamente “pura”, isto é, purificada de elementos escultóricos ou decorativos.<sup>24</sup> A arte pura carece agora de um objetivo sem significado, nem fim que representa precisamente o extremo de uma pintura purificada de todos os elementos “estranhos” e funciona desta forma como uma pintura completamente autónoma<sup>25</sup> e referente a si mesma.

---

<sup>19</sup> SEDLMAYER, Hans – *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.]. p. 93

<sup>20</sup> Idem. Pp. 28 e 29

<sup>21</sup> Idem. p. 17

<sup>22</sup> Ibidem

<sup>23</sup> GREENBERG, Clement – *Towards a Newer Laocoon in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 20 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW:  
[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>Pp. 580

<sup>24</sup> SEDLMAYER, Hans – *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.]. Pp. 28, 29

<sup>25</sup> Idem. p. 45

Como já foi referido, o elemento espiritual, imposto de uma maneira absoluta pela abstração das formas produz como resultado o quadro construtivista e em caso extremo a construção pura. É exemplo do afirmado o Quadrado Negro de Malevich (ver figura 1 em anexo) que será abordado posteriormente.<sup>26</sup>

Deste modo, pode dizer-se que, se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está absolutamente concluída, (embora possa ser considerada completa pelas faculdades que utiliza), cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta ou cria de antemão todas as outras e é então tudo menos inerte, fixa e estática.

Diz-nos Roger Fry que «a arte da pintura é a arte de imitar objetos sólidos sobre uma superfície plana por meio de pigmentos».<sup>27</sup> Esta frase permite, (para além de dar a entender o conhecimento e consciência da época da pintura enquanto coisa material), que, quando existe um confronto com uma imagem do mundo real, instintivamente nasce uma nova forma, um novo resultado. É então uma nova forma criada, com diferente espessura, volume e relevo, que, conseqüentemente despertará no observador do mundo comum diferenciadas sensações dos diferentes sentidos.

Pode então ser considerado, como exemplo prático e histórico daquilo que se tem refletido até aqui é o movimento artístico Suprematista. Declara Kasimir Malevich, personalidade fundadora do mesmo, que os membros deste momento na história da arte não se preocupavam com coisas do mundo real e habitável, sendo que a “não-objetividade” geral também não teria nada a ver com o suprematismo. O artista afirma ainda que o movimento suprematista funciona como um mecanismo de exploração e estudo (através de formas simples) sobre a cor e o seu desenvolvimento ao longo percurso da sua cultura.<sup>28</sup> Esta doutrina tem como bases os conceitos “tempo” e o “espaço”, e mostra-se independentemente de qualquer consideração estética de beleza, experiência ou humor, mas sim dando primazia ao sistema de cores e referentes significados em prol da realização de novas conceções de matéria de conhecimento e/ou reflexão.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> SEDLMAYER, Hans – *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.]. p. 54

<sup>27</sup> FRY, Roger – *An Essay in Aesthetics in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 22 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>Pp. 580

<sup>28</sup> MALEVICH, Kasimir – *Non-objective Art and Suprematism in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 22 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>Pp. 580

<sup>29</sup> MALEVICH, Kasimir – *Non-objective Art and Suprematism in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 22 de Dezembro de 2016] Disponível em: <WWW:



Por fim, é preciso ter em conta que a arte imitativa sempre foi dependente das várias intenções e funções governamentais de cada nação pois desenvolveu-se em conformidade com todos os fenómenos da vida económica, política, moral, religiosa, anedótica, histórica e quotidiana.<sup>30</sup> Contudo, a partir do século XX, começou a perceber-se (também através da noção da arte enquanto coisa material em si mesma) que a vida palpável, ou motivos que nela habitam, não podem ser representados em pintura, pois constituiria nisso mesmo, uma representação ou imitação. Desta forma, os puristas sentiram-se responsáveis pela afirmação dos valores intrínsecos da arte e, por consequência surge um esforço em cada uma das vertentes artísticas para expandir os recursos expressivos do meio, não para expressar ideias e noções já consagradas, mas para expressar com maior rapidez os elementos irredutíveis inerentes à experiência e ao sublime. Tal se mostra verdade se tivermos em conta que, a música foi, por exemplo, entendida como a expressão pioneira nesta nova máxima por residir desde sempre na abstração pois é, como se sabe, incapaz, objetivamente, de comunicar nada além de uma sensação, e porque essa sensação não poderá ser concebida em outros termos do que aqueles do sentido através do qual ela entrou na consciência e se concretizou enquanto experiência.<sup>31</sup>

### **1.3. Arte enquanto sensação ou experiência**

Com a entrada do modernismo e a vontade dos artistas de tornarem a arte em algo cada vez mais singular e autónomo em si mesmo, deu-se conta de que o objeto artístico ganharia novos atributos e valências, que serviriam eles mesmos como veículo de comunicação entre o artista, aquele que cria a obra em primeira instância, e o espetador, aquele que recebe a obra, finaliza-a e que a transforma em experiência.

A “experiência pictórica” obtém-se então através do «movimento do espetador em relação ao plano do quadro»<sup>32</sup> e no consequente movimento que o espetador se vê obrigado a fazer devido às dimensões do quadro, aos materiais utilizados no mesmo e outros fatores materiais e concretos inerentes à obra.

Por outro lado, as obras de arte desempenham um papel fundamental na estabilização e na manutenção de identidades (nações e personalidades que as

---

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed%2Feds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed%2Feds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>Pp.580

<sup>30</sup> Ibidem

<sup>31</sup> Ibidem

<sup>32</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p. 127

encomendam, concretizam e observam) pois são efetivamente, «bloqueios de sensações que desafiam a efemeridade da vida e se erguem como monumentos às gerações futuras.»<sup>33</sup>

Deste modo, é possível dizer que alegrias e tristezas surgem em comunhão com recordações que se misturam, conseqüentemente, com as impressões do artista em questão, na sua plena maturidade.<sup>34</sup> E, toda esta transformação de sensações é apenas e só conseguida pela passagem da consciência material (da pintura enquanto coisa) ao espiritual. Ou então, como afirma Kandinsky, consiste no «desaparecimento das categorias cerebrais, sob a força da reação imediata dos sentidos.»<sup>35</sup>

Assim, pode dizer-se que a finalidade do pintor será precisamente atingir a mesma liberdade que a obra de arte atingiu,<sup>36</sup> sendo que, através dos seus meios materiais, consiga atingir, dar forma, cor e movimento à sua obra e que essa mesma sensação seja apreendida pelo observador.

Não obstante, e relativamente ao fenómeno da arte como experiência, pode dizer-se que surge logo no segundo após à sensação. Lygia Clark afirma, na troca de cartas com Hélio Oiticica, que isto talvez tenha surgido pelo esgotamento da forma, sentida mesmo pelos artistas. A artista alerta para uma urgência de alcance de «uma nova expressão dentro de uma nova ética»<sup>37</sup>. Diz ainda que «o plano já não interessa»<sup>38</sup> e que é preciso descobrirem-se novas estruturas, sendo o tempo vivido, que deixa memória e experiência, o novo vetor do artista<sup>39</sup>, que este tem que enquadrar, por sua vez, no espaço em que no presente habita.

Lygia Clark mostrou-se, já desde a sua estadia em Paris (no início da década de 50), preocupada com relacionar todos os seus trabalhos à ação estrita e necessária do corpo humano<sup>40</sup>, ou seja, da participação do espetador. É exemplo do afirmado as obras “Caminhando” e “Bichos”, onde o espetador cria um volume segundo as diretrizes dadas pela artista (no caso da primeira obra), ou não (no caso da obra “Bichos”) e, desta forma, imprime na própria obra a consequência da sua ação.

---

<sup>33</sup> PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 189

<sup>34</sup> VALLIER, Dora – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 44

<sup>35</sup> Cit. por VALLIER, Dora – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 60

<sup>36</sup> VALLIER, Dora – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 60

<sup>37</sup> CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio - *Cartas 1964-74 Lygia Clark Helio Oiticica: organizado por Luciano Figueiredo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 34

<sup>38</sup> Ibidem

<sup>39</sup> Ibidem

<sup>40</sup> Idem. p. 61

Desta forma, pode dizer-se que a arte criada a partir do modernismo sustenta-se toda ela na própria ideia de experimentação. Esta aponta para a impossibilidade de previsão de resultados e para a abertura de um futuro desconhecido, o que fez com que tudo aquilo que foi concebido a partir desta época se tornasse tão díspar entre si e um verdadeiro desafio ao intelecto do espectador.<sup>41</sup>

#### **1.4. A arte elevada ao estatuto de objeto artístico**

Sabe-se que, a partir do final do século XIX, a pintura ganhou tal mediatização que fez com que os museus fossem vistos como uma espécie de lugar de espetáculo. Contudo, ao popularizá-la, ao retirar-lhe o seu sentido de objeto único e aurático, retirou-lhe igualmente uma condição essencial da manutenção como objeto de culto, revestido de um prestígio singular e desta forma, a mediatização converteu a pintura em imagem e por isso, em mercadoria.<sup>42</sup> Mercadoria essa que passaria a ser avaliada também, mas não só, pelos indicadores dos colecionadores inscritos no mercado da arte.

Os artistas foram os primeiros que, ao entender esta nova realidade passam a tratar a pintura já não com a sua fisicalidade, ou seja, pela sua perícia e técnicas inerentes, mas pelo seu sentido e conceção abstrata. É exemplo disto a obra “L.H.O.O.Q.” de Marcel Duchamp (ver figura 2 em anexo) onde o artista ao conceber uma pintura deste género, ou seja, da época renascentista, já não o faz em termos de harmonia ou composição, mas pensa-a sobretudo em termos (de conceito) de imagem. Desta, e de atitudes como esta surgem então novos significados para a arte, onde a mesma se vê disponível a obter o seu valor próprio e autónomo,<sup>43</sup> não pela perícia com a qual é concebida, mas pelo mote e ideal que a move.

A arte contemporânea caracteriza-se pela utilização do objeto ou da imagem já feita (como por exemplo o *ready-made*) não reiterando essa imagem. Ou seja, designa outro lugar que funciona como um universo paralelo, onde se realiza a imagem enquanto pensamento da imagem, reformulando a metáfora da caverna de Platão (ver nota 1 em anexo).<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> PEQUENO, Fernanda – *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. p. 51

<sup>42</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. Pp. 98

<sup>43</sup> Idem. p. 98

<sup>44</sup> Idem. p. 64

Assim, acontece uma desrealização do mundo para o realizar de novo numa projeção transfigurada de que só se pode conhecer o fugaz e instantâneo aparecimento que ela própria revela na sua dimensão transcendente.<sup>45</sup>

Desta forma, pode considerar-se que toda a imagem tem uma realidade própria, independente do seu referente, que por consequência age como seu duplo<sup>46</sup> e, os objetos artísticos nas suas novas formas, ultrapassaram a antiga produção de objetos destinados a serem vistos pois, a partir de agora, ou seja do século XX, esses trabalhos artísticos produzem diretamente para além de relações com o mundo, formas que atuam mais eficazmente na comunidade,<sup>47</sup> através da estimulação do pensamento.

A arte ocidental tende então a depender de muito mais vias indiretas para se realizar, colocando ênfase mais ou menos equivalente sobre as “coisas” e às relações entre elas. É um exemplo plausível para esta constatação e para a elevação da arte e do objeto artístico a obra “Fontaine” criada por Marcel Duchamp (ver figura 3 em anexo). Trata-se de um urinol, que o mesmo comprou, não o esculpiu nem desenhou, apenas lhe conferiu um novo significado, função e público. Marcel Duchamp escolheu este objeto, conferiu-lhe um novo título, um novo ponto de vista sobre o mesmo, o que por consequência, gerou novas reflexões sobre o objeto. O artista limitou-se apenas a assiná-lo como forma de responsabilidade, autoria e presença da nova forma de existir deste objeto apresentado outrora numa galeria.<sup>48</sup>

Desta forma, é possível afirmar que a libertação da pintura, (ou do objeto artístico como vimos no caso anterior) para ser trabalhado como “objeto puro” com a sua própria “bidimensionalidade” ou características inerentes, deu-se no início do século XX. E com esta libertação surgiu o fim da figuração, ou melhor dizendo, uma nova figuração, e a arte “não-representativa”, e assim, extingue-se a produção anterior, principalmente aquela chamada de realista, «escrava que era dessa necessidade de ilusão anestésica e fundamental que lhe corroía por dentro.»<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p. 64

<sup>46</sup> Idem. p. 98

<sup>47</sup> RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. 1ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p. 104

<sup>48</sup> DUCHAMP, Marcel – *The Richard Mutt Case in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 2 de Janeiro de 2016] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed%2Feds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed%2Feds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>49</sup> SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] Disponível em: <WWW: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

Neste âmbito, torna-se necessário ter em conta as alterações ocorridas no entendimento do objeto artístico, o qual conheceu uma diversificação de funções por comparação com a sua anterior subordinação aos locais de culto.<sup>50</sup> O afastamento dessa funcionalidade exclusiva (de decoração ou adoração) garantiu uma autonomia à obra de arte, que o suporte, ou a tela, acabou por revelar, e que terá, posteriormente, a sua contrapartida estética na valorização dos critérios e juízos de gosto.<sup>51</sup>

### **1.5. A tela como limite da obra de arte**

Com a consciência da obra de arte enquanto coisa material e, consequentemente da tela como limite da obra de arte, o mundo parece ter ganho a espessura de uma imagem. Isto significa que houve uma substituição de uma imagem pela imagem da sua própria imagem.<sup>52</sup>

Em primeira instância, é preciso ter em conta que o quadro é «uma coisa plana que oferece ilusoriamente o que se veria na presença de coisas diferentemente posicionadas»<sup>53</sup> porque mostra, segundo a altura e a largura, símbolos equivalentes à dimensão que o sustenta e que ao mesmo tempo lhe falta.<sup>54</sup>

Cézanne tinha confrontado já esta condição meramente instrumental dos elementos pictóricos, problematizando o modo como estes eram postos ao serviço de uma transferência do que o olhar captava para a superfície da tela, a qual permanecia assim iludida numa tridimensionalidade “fictícia”. Ao invés disto, o pintor centrou a sua atenção na própria linguagem da pintura, ou seja, na sua capacidade construtiva e conseguiu que a superfície do quadro se afastasse de uma função de mediador oculto<sup>55</sup> e passasse a valer por si mesma, enquanto coisa material e objeto artístico, e por consequência assumisse a sua bidimensionalidade.

Quando o artista procurou a profundidade da tela, assumindo, contudo, o seu carácter bidimensional, inventa por consequência a materialização do espaço, do vazio, da atmosfera, daquilo que não se sente nem vê e que, por sua vez, poderá ter dado origem

---

<sup>50</sup>BRAZ, Ivo – *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)* Lisboa:Edições Colibri, 2007. p. 45

<sup>51</sup> Idem. p. 41

<sup>52</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p. 91

<sup>53</sup> PONTY, Merleau – *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 8ª edição, 2013. Pp. 38 e 39

<sup>54</sup> Ibidem

<sup>55</sup> BRAZ, Ivo – *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)* Lisboa:Edições Colibri, 2007. p. 47

à valorização do invisível, do não-palpável, do sublime,<sup>56</sup> (ver figura 4 em anexo) tão frequentes nas pinturas modernas e contemporâneas.

A profundidade pictórica (e também a altura e a largura pintadas), vêm não se sabe de onde, atuar sobre o suporte e a visão do pintor deixa de ser o olhar sobre um exterior, mera relação “físico-ótica” com o mundo, e passa a atuar como o pintor, ele próprio, que nasce das coisas<sup>57</sup> que vê, que o habitam e que o mesmo transfigura na realidade dos “topos pictórico”.

Não obstante, e para justificar a noção dos limites da tela e a vontade de os exceder por parte dos artistas é preciso ter em conta que, primeiramente, os mesmos sabiam que «parte alguma é toda a parte»<sup>58</sup>, e que «os atos de imersão e emersão se tornam infinitos quando se está diante de uma obra de arte»<sup>59</sup>. Essa descoberta levou à conclusão de que a arte dá a possibilidade do seu espetador se desdobrar eternamente. Tal afirmação se torna verdadeira se se pensar por exemplo, quando Jackson Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, saindo em todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer um dos seus trabalhos.<sup>60</sup>

Desta forma, pode compreender-se que, por exemplo, no caso de Pollock, os quatro lados da pintura são, portanto, uma interrupção evidente da atividade, que a imaginação alcança, como se se recusasse a aceitar a ilusão de um “final”. Pode ainda salientar-se que em trabalhos mais antigos deste mesmo artista, a borda era um corte muito mais preciso: «aqui acabava o mundo do artista e começava o mundo do espetador e da realidade».<sup>61</sup>

Contudo, é importante reter nesta dissertação que a pintura se moveu tanto para o lado de fora da tela, que a mesma não é mais um ponto de referência, nem deve ser entendida como um espaço único à ação artística. O que temos, então, é uma arte que tende a perder-se fora dos seus limites, e por consequência, a preencher e a dominar mesma o mundo habitado por si mesma, por quem a concebe e por quem a olha.<sup>62</sup>

---

<sup>56</sup> PONTY, Merleau – *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 8ª edição, 2013. Pp. 54

<sup>57</sup> Idem p. 56

<sup>58</sup> KAPROW, Allan – *O Legado de Jackson Pollock, (1958)* [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

<sup>59</sup> Ibidem

<sup>60</sup> Ibidem

<sup>61</sup> Ibidem

<sup>62</sup> Ibidem

A arte que parece romper categoricamente com a tradição de pintores retrocede até pelo menos à civilização grega. E o facto de Pollock ter começado a destruir essa tradição pode ser considerado um retorno ao ponto em que a arte estava mais intimamente envolvida com o ritual, a magia e a vida do que temos conhecimento no nosso passado.<sup>63</sup>

Porém, é preciso salientar que a destruição do espaço pictórico realista, e com ela, a do objeto, foi realizada e consagrada pelo surgimento do cubismo. O pintor cubista eliminou a cor porque, consciente ou inconscientemente, tinha como principal mote a transfiguração dos métodos académicos relacionados com o volume e profundidade, que alterariam por sua vez, o *modos operandi* ligado aos volumes e à noção de profundidade. Neste sentido, o pintor cubista usou esses mesmos procedimentos para quebrar a tela numa multiplicidade de planos que, ilusoriamente parecem mudar e desaparecer em profundidades infinitas, ainda que todos eles habitem simultaneamente no mesmo plano, ou seja na superfície da tela.<sup>64</sup>

Ao contemplar uma pintura cubista, pode testemunhar-se o nascimento e a morte do espaço pictórico tridimensional simultaneamente com a vontade de primeiramente assumir e depois revolucionar o espaço de suporte da pintura, ou seja, a tela.<sup>65</sup>

A pintura ao ter sido, desde sempre, forçada a profundidades fictícias, é levada através da superfície da lona a emergir do outro lado na forma de papel, tecido, cimento e objetos reais de madeira, e outros materiais colados ou pregados ao que era originalmente o plano de imagem transparente, que o pintor não se atreveria a perfurar,<sup>66</sup> até então. Contudo, o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte, enquanto coisa material em si mesma. As limitações que constituem o meio da pintura, (ou seja, a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento) foram tratadas pelos antigos mestres como fatores negativos que só poderiam ser reconhecidos de forma implícita ou indireta. Pelo contrário, e já na pintura moderna, passaram a considerar-se essas mesmas limitações como fatores positivos que devem ser, para além de

---

<sup>63</sup> KAPROW, Allan – *O Legado de Jackson Pollock*, (1958) [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

<sup>64</sup> GREENBERG, Clement – *Towards and Newer Laocon* in *Art in Theory*. [em linha] [consultado a 23 de Janeiro de 2017] Disponível em:<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>65</sup> Ibidem

<sup>66</sup> Ibidem

reconhecidos abertamente,<sup>67</sup> explorados e considerados uma mais valia para a evolução da história da pintura.

A forma inerente ao suporte da pintura, quer seja quadrada, retangular ou circular, foi considerada até então como uma condição limitante, que era compartilhada com a arte do teatro. A cor era uma norma ou meio compartilhado com a escultura, bem como com o teatro. A planicidade ou a bidimensionalidade, era a única condição que a pintura não compartilhava com nenhuma outra arte, e assim a pintura modernista orientou-se para a planicidade como característica única da sua expressão e explorou-a em prol da sua evolução.<sup>68</sup>

Assim, pode dizer-se que a pintura modernista deve ser vista em primeiro lugar como uma imagem, sendo esta obviamente a melhor maneira de ver qualquer tipo de quadro. Mas, o Modernismo impõe-no como o único e necessário caminho, para o sucesso do movimento e por consequência, para o sucesso de autocrítica.<sup>69</sup> Isto significa que, por exemplo, a silhueta fragmentada de uma figura humana, perfurará o espaço pictórico da bidimensionalidade que funciona, por consequência como garantia da independência da pintura como arte, uma vez que tridimensionalidade é a característica intrínseca da escultura e, por causa de sua própria autonomia, a pintura teve, acima de tudo, de se ver livre de tudo o que poderia compartilhar com a escultura<sup>70</sup> e com as outras artes, ou seja, de questões volumétricas e ornamentais.

O legado da artista Lygia Pape constitui como um bom exemplo para o entendimento desta vontade de extravasar o espaço pictórico, ainda que a mesma tenha explorado esta questão não em pintura, mas através de performances e esculturas experimentais. Pape cultivou interesse por manifestações da chamada cultura popular sendo que, aquilo que observava no quotidiano constituía como alimento para o processo de produção da artista, dona de uma visão de arte incisiva e muito peculiar. Esta artista rejeitava a «incerteza das abordagens vagas e idealistas»<sup>71</sup>, e não construía as suas obras com a finalidade de se considerarem objetos simplesmente dotados de prazer estético.<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> GREENBERG, Clement – *Towards and Newer Laocon* in *Art in Theory*. [em linha] [consultado a 23 de Janeiro de 2017] Disponível em:<[WWW:https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>68</sup> Ibidem

<sup>69</sup> Ibidem

<sup>70</sup> Ibidem

<sup>71</sup> PEQUENO, Fernanda – *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. p. 28

<sup>72</sup> Ibidem



Apesar de trabalhar frequentemente com materiais de perímetros fechados e condicionados como por exemplo o da caixa e o do livro, denota-se que as suas preocupações ideológicas sobretudo em situações e ambientes abertos, relacionadas com a vida da cidade que habitava. As preferências pelos suportes restritos e as suas óbvias associações a bibliotecas e arquivos podem ser explicadas pela noção da memória e história que os veículos dessa natureza suscitam. Desse modo, conceitos participativos e emancipadores da arte fizeram-se auto-constituintes da cultura e da arte no Brasil, numa espécie de procura pela história e consequente responsabilidade da sua escrita e/ou reconstrução. Assim, a arte ao interagir com a vida e com as pessoas e ao se relacionar com tópicos contextuais e culturais, põe em movimento processos de transformação e convida à visita do universo artístico.<sup>73</sup>

Ao falar das suas intenções enquanto artista, Lygia Pape deixa claro que o importante era trabalhar com o espaço real e com as pessoas, ou seja, sair do espaço da tela e do atelier. A obra “Divisor” (ver figura 5 em anexo) realizada nos jardins do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro é um exemplo desta vontade, por exigir a entrada de um grande número de participantes. Também se pode falar de uma obra que se situa entre a individualidade de um corpo singular e a criação de um corpo coletivo constituído por uma multidão que se mostra unida (pelo manto que suporta), mas ao mesmo tempo separada. O “Divisor” evidencia as pessoas como seres individuais ou socialmente constituídas (pelas vivências e experiências), na criação experimental do que Lygia Clark chamou posteriormente de «corpo coletivo».<sup>74</sup> Esta obra implica noções de sociabilidade e, antagonicamente, de solidão, e funciona como uma proposta sobre uma comunidade anónima. Esta ideia de participação coletiva também é suscitada pelo facto do trabalho trazer em si algumas tensões. Se ele se mostra, por um lado, como uma forte possibilidade de abrigo (individual e coletivo) que protege os seus participantes devido à sua aparência de grande manto, por outro, mostra-se como uma membrana que limita, separa, divide<sup>75</sup> o espetador ora do lado de cá do manto, ora do lado de lá.

Em resumo do que foi dito até então, pode declarar-se que a arte moderna saiu dos seus limites tradicionais, sendo a pintura a mais avançada e experimental das artes plásticas. A mesma viu-se repetidamente confrontada com a pergunta: «O formato ou

---

<sup>73</sup> PEQUENO, Fernanda – *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. p.29

<sup>74</sup> Idem. p. 46

<sup>75</sup> Idem. p. 62

campo deve ser sempre o retângulo fechado e plano?»<sup>76</sup> e, usando novos gestos, outros materiais e grandes escalas, viu-se a alcançar cada vez mais e melhor o conteúdo metafísico da obra de arte que habita, por sua vez, indefinidamente, em todas as direções, além do espaço limitado da tela.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> KAPROW, Allan - *From Assemblages, Environments and Happenings in Art in Theory*. [em linha] [consultada a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em:<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>77</sup> Ibidem

## 2. A Libertação da Arte

---

### 2.1. O abandono da sua função enquanto objeto decorativo: autonomia da arte

Os artistas modernos dividiram, de forma geral, a totalidade das criações plásticas em vários conceitos antagónicos e por consequência, criaram quadros que fizeram da pintura uma coisa em si, tão liberta quanto possível de associações humanas.<sup>78</sup> É então que a arte conquista a sua autonomia através da progressiva consistência do seu carácter imanente dos seus próprios significados.<sup>79</sup>

Assim, a pintura, que antigamente se adaptava à arquitetura e que tinha como função principal a decoração (e que estava subversiva nas leis perspéticas e arquitetónicas), liberta-se agora do seu laço de união com a arquitetura<sup>80</sup> e passa a valer como objeto singular, autónomo e autossuficiente.

Este fenómeno dá-se também pela predileção da pintura moderna pelo mundo do sonho e a preferência da representação sobre a percepção.<sup>81</sup> Paul Klee afirma que a obra artística já não é um serviço ao objeto ou um serviço ao homem e que se converteu no seu próprio objetivo. Deste modo, já não permite qualquer crítica, ou pelo menos, uma crítica absoluta desde que é criação de um criador igual a Deus e por isto mesmo proíbe toda a crítica,<sup>82</sup> abrindo, contudo, um espaço maior a discussões e teorizações sobre a mesma.

A arte que aqui se reflete só trabalha com as «formas de ser»<sup>83</sup> e não com o «ser das formas»<sup>84</sup>, sendo o realismo também o seu núcleo fundamental, que deve residir fora da arte, assim como acontece no idealismo que se centra na ideia, no ideal, algo para além da arte e que faz dela apenas um meio<sup>85</sup>, eventualmente de ser.

Para Rancière<sup>86</sup>, no entanto, é exatamente o realismo que destrói as regras da representação, do regime poético baseado no binómio *mimésis/poésis*. Quanto à definição

---

<sup>78</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007.p. 235

<sup>79</sup> PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.p. 136

<sup>80</sup> SEDLMAYER, Hans – *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.]. Pp. 28 e 29

<sup>81</sup> Idem. p. 33

<sup>82</sup> Idem. p.133

<sup>83</sup> Ibidem

<sup>84</sup> Ibidem

<sup>85</sup> SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW:  
[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>86</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW:  
[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

de Barthes<sup>87</sup> (de realismo) em 1968, ela é justamente aquilo que Simmel<sup>88</sup> já rejeitava em 1908 na medida em que compreendia o realismo como “um princípio muito mais amplo do que a imitação externa de conteúdos da realidade.” Zola<sup>89</sup> também refutou muitas vezes a comparação do papel do artista ao do fotógrafo da realidade, insistindo na diferença entre observação e experimentação, pois esta é uma observação que investiga os fenómenos, mas que os faz variar para atingir uma determinada finalidade, ou seja, enquanto «a observação mostra, a experimentação instrui.»<sup>90</sup>

Deste modo, pode então afirmar-se que, tal como é pretendido mostrar nesta investigação, a arte ganhou o seu poder autónomo, autossuficiente e um carácter mais subjetivo e transcendente através da reflexão sobre o termo “realismo”. Isto significa que, foi através da consciencialização da materialidade e realidade palpável das formas e coisas que habitam o quotidiano que se percebeu claramente que a arte já não faria sentido sendo ou representando outra coisa que não ela mesma. E, deste mesmo mote nasceu o modernismo, e com ele todas as transformações formais e concetuais inerentes às obras de arte desta época.

## **2.2. O surgimento da fotografia: pintura versus fotografia, vantagens e desvantagens**

O ensaio escrito originalmente entre 1945 e publicado em *Problèmes de la peinture* considera a fotografia como o «acontecimento mais importante da história das artes plásticas»<sup>91</sup> pois a principal razão para a pintura se libertar de uma necessidade fundamental da psicologia humana de vencer o tempo e a morte através da duplicação do ser pela eternização da imagem.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>88</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>89</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>90</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>91</sup> SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>92</sup> Ibidem

A concretização da primeira fotografia na história em 1826, (ver figura 6 em anexo) deu origem à substituição da verdade material e original da coisa pela imagem dessa mesma coisa. Talvez isto justifique o sucesso ocorrido no universo dos *ready-made*, porque (por exemplo) não é o urinol que é famoso, mas sim a imagem perpetuada (curiosamente em fotografia) do mesmo.<sup>93</sup>

A fotografia não imitou apenas a pintura nos seus temas e géneros (retrato, nu e paisagem) como lhe retirou, através da possibilidade de reprodução, a dimensão física, corpórea que a distinguia, conferindo-lhe o seu estatuto da mera imagem.<sup>94</sup>

Por outras palavras, pode dizer-se que a invenção da fotografia representa, pela sua evolução e popularidade, um processo de duplicação do mundo, sendo que nenhuma imagem pode ser devolvida à realidade como correção da sua forma primeira.<sup>95</sup>

Por outro lado, é ainda possível constatar que, enquanto a imagem e a fotografia oferecem uma noção de tempo, ainda que específico e direcionado, a arte projeta o seu público para uma escala eterna e intemporal, que pode conter ou não, apenas um contexto. Desta afirmação, pode então depreender-se que a arte trabalha, ainda que paradoxalmente, contra a imagem, reinscrevendo-se nela pelo valor de uso e através de uma espessura material que a destitua do seu poder de desdobramento infinito do real.<sup>96</sup>

A fotografia funciona, por outro lado, então como um museu de tudo, que substitui o real tangível da subtil percepção que tudo é um espetáculo longamente consagrado em prol daquilo que é captado pelo olhar.<sup>97</sup> A mesma é ainda atormentada pelo fantasma da pintura pois admite tê-la como a sua referência absoluta, paternal, como se tivesse mesmo nascido de uma tela,<sup>98</sup> ou de um suporte de semelhante bidimensionalidade.

Assim sendo, pode dizer-se que a pintura pode simular a realidade sem a ter visto, e na fotografia, nunca se pode negar que a coisa lá esteve, enquanto houver a imagem presente na mesma. Isto significa que na fotografia, a presença da coisa (num determinado momento passado) nunca é metafórica. Isto dá-se porque a imobilidade da foto é como que o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o real e o vivo.

Tal facto, dá a entender que a fotografia começou, historicamente, como uma arte da “pessoa”: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo que se poderia chamar o

---

<sup>93</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. Pp. 22 e 23

<sup>94</sup> Idem. p. 97

<sup>95</sup> Idem. pp. 22 e 23

<sup>96</sup> Ibidem

<sup>97</sup> Idem. p. 27

<sup>98</sup> BARTHES, Roland – *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2012. p. 39

«quanto-a-si-do-corpo.»<sup>99</sup> pois todo o registo fotográfico é um certificado de presença, sendo que ele mesma acaba com o mito relacionado com a história pois pela primeira vez (após o surgimento da fotografia), o passado é tão certo e seguro como o presente e aquilo que se vê no papel fotográfico é tão real e palpável como aquilo que se toca.<sup>100</sup>

A fotografia torna-se então num estranho *medium* que funciona como uma nova forma de alucinação ou ilusão, ou transporte no tempo e no espaço, uma vez que é por si só, falsa ao nível da perceção, mas verdadeira ao nível do tempo.<sup>101</sup>

Por outro lado, deve ter-se em conta que o que diferencia a fotografia da pintura é uma «objetividade essencial»<sup>102</sup> que lhe confere um poder de credibilidade que a pintura não possui.<sup>103</sup> Desta forma, a pintura reconheceu o perigo pois o sucesso da fotografia foi de tal grandeza que a pintura soube desde logo que não poderia transportar para o suporte as cores reais, limitando-se apenas a imitar o mais fielmente que conseguisse,<sup>104</sup> pois por muito que o pintor tentasse, não poderia ir além dos estreitos limites da paleta. Não poderia dar uma imagem, aquela que os seus olhos absorviam, com aquelas cores: nem na qualidade nem na quantidade que os objetos na realidade possuíam.

Porém, e mesmo que a fotografia ainda não reproduzisse cores exatas, na época em que foi inventada, é necessário realçar o facto de que, pelo menos não falsificava um objeto dando-lhe as cores erradas. E esta é uma vantagem da fotografia que não pode ser subestimada.<sup>105</sup>

Foi então o repúdio dos pintores à ideia de reproduzir a natureza que marcou a divisão decisiva entre a fotografia e a pintura. Estas tiveram tarefas separadas que não podiam ser comparadas e cada um dos procedimentos cumpre sua própria tarefa. O fotógrafo capta a vida e o pintor faz fotos.<sup>106</sup> «Uma pintura apresenta, uma fotografia representa. Uma pintura propõe, uma fotografia dá a ver.»<sup>107</sup> Isto significa que, a fotografia ao realizar aquilo que a pintura fazia até então, ou seja, representar, possibilitou

---

<sup>99</sup> BARTHES, Roland – *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2012. p.89

<sup>100</sup> Idem. p. 98

<sup>101</sup> Idem. p.126

<sup>102</sup> SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultada a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)

<sup>103</sup> Ibidem

<sup>104</sup> BRIK, Osip - *Photography versus Painting in Art in Theory* [em linha] [consultado a 25 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

<sup>105</sup> Ibidem

<sup>106</sup> Ibidem

<sup>107</sup> Ibidem

a exploração de novos e desconhecidos campos, por parte dos artistas, nomeadamente modernos, que ainda não tinham sido explorados. São exemplos disso movimentos como o impressionismo, o expressionismo e o abstracionismo. Não obstante, a máquina fotográfica, e por consequência, a fotografia, mostrou pormenores que até então não eram reconhecidos nem tidos em conta nas pinturas e nem mesmo a olho nu. Para além disto, a sua concretização mostrou-se muito mais eficaz, rápida e barata que a pintura.

Tal mostra então que, tanto a pintura como a fotografia, mostraram-se capazes de exercer funções completamente diferentes, ainda que o aparecimento da segunda tenha influenciado na história e evolução da primeira trouxeram vantagens para o campo ótico percetivo do ser humano, quer fosse ele pintor ou observador, pois se a fotografia ajudou na abertura de novos campos de expressão artística, a fotografia desvendou pormenores de cenas do dia-a-dia que passavam despercebidos, até então.

### 3. A procura da forma pura

---

#### 3.1. Os novos interesses e valores estéticos da pintura

A invenção da beleza pelos gregos, ou seja, da conceção de beleza como ideal máximo da sua cultura, constituiu como a «espada da arte europeia e das filosofias estéticas europeias»<sup>108</sup> até praticamente ao final do século XIX.

Contudo, o desejo natural do homem de expressar no território artístico a sua relação com o absoluto e o transcendente tornou-se claro e acabou por ser até confundido com os absolutismos das criações perfeitas, como por exemplo com o «fetiche da qualidade»<sup>109</sup>. Tal originou que o artista europeu estivesse continuamente envolvido na luta moral entre as noções de beleza e o desejo para a sublimidade,<sup>110</sup> pois a arte dos tempos posteriores seria edificada precisamente na lacuna que existe entre estes dois termos.

Historicamente, esta tomada de consciência da forma e das suas potencialidades enquanto ícone de representação (e mais tarde de apresentação) teve origem na filosofia idealista. Kant faz uma distinção entre “beleza livre” e “beleza aderente”<sup>111</sup>. Beleza livre para Kant é a que está inerente aos motivos ornamentais, sendo que, uma forma que não significa nada por si mesma, adquire um sentido porque “adere” a um dado ser ou a um dado objeto. De outro modo, a “beleza livre” é aquela que não adere, que vive por si só e que o desenvolvimento da arte moderna contribuiu para a clarificar.<sup>112</sup>

Na Renascença, o reavivamento dos ideais da beleza grega incumbiu os artistas da tarefa de reformular uma lenda de Cristo já tida como certa, em termos de beleza absoluta, contra o extático gótico original sobre a evocação da lenda do absoluto. E estes vestiram o tradicional êxtase numa tradição ainda mais antiga: a de nudez eloquente ou do veludo rico.<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> NEWMAN, Barnett - *The Sublime is Now* in [em linha] [consultado a 10 de Janeiro de 2017]

Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>109</sup> Ibidem

<sup>110</sup> Ibidem

<sup>111</sup> Cit. por VALLIER, Dona – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. p.16

<sup>112</sup> VALLIER, Dona – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. p.16

<sup>113</sup> NEWMAN, Barnett - *The Sublime is Now* in [em linha] [consultado a 10 de Janeiro de 2017]

Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>



Mais tarde, ao glorificarem seu próprio modo de viver, os impressionistas ficaram obcecados pelo problema «o que é realmente bonito?»<sup>114</sup> e só conseguiram fazer a reafirmação da sua posição sobre a questão geral da beleza.<sup>115</sup>

Assumindo as consequências desta estética, Turner abria as portas ao que seria a pintura moderna. Ou seja, aquela que se deslocava do objeto para o sujeito (quer seja o pintor como o espectador), o centro do juízo e da fruição estética.<sup>116</sup>

No que a ao gosto pela arte diz respeito, a sociedade substituiu então, a verdade pelo gosto, que ela considera mais divertido e de menor responsabilidade,<sup>117</sup> havendo ainda a consciência que a percepção do belo, é sem dúvida, uma experiência emocional,<sup>118</sup> e consequentemente de rápidas e fáceis mutações.

Aplicando esta definição às ideias de plasticidade já aqui defendidas, pode afirmar-se que a soma de toda a plasticidade numa pintura tem que constituir o potencial para a evocação de um sentido de belo,<sup>119</sup> funcionando esse mesmo termo como um certo tipo de exaltação emocional que resulta do estímulo exercido por certas características que são comuns a todas as obras de arte, como por exemplo o equilíbrio.<sup>120</sup>

Assim, é possível afirmar que, apesar da sociedade ter tido, desde sempre (e até ao séc. XX) preferência pelo o belo e o prazer em detrimento da verdade da arte, a noção de perfeição não foi sequer abandonada, mas sim, mediante um estudo de compreensão humana, declarada como uma meta inalcançável aos olhos de quem a realiza e de quem a consome. Humildemente, o pintor fez dessa unidade um limite nunca alcançado e, em vez de continuar esse caminho, perseguiu a realidade, através do estabelecimento de relações entre a realidade que o transcende e a que o habita inconscientemente. Isto significa que a arte passa a desinteressar-se pelo belo, interessando-se agora pelo real e o vivenciado pelo Homem como por exemplo os sentimentos e as sensações.<sup>121</sup>

Sabe-se ainda que a experiência artística introduz o seu público num mundo privado de referências, que impede qualquer efusão humana e que o torna estranho a si mesmo. Pode dizer-se então que esta estranheza é a emoção artística por excelência; é o

---

<sup>114</sup> NEWMAN, Barnett - *The Sublime is Now in Art in Theory* [em linha] [consultado a 10 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>115</sup> Ibidem

<sup>116</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p.53

<sup>117</sup> ROTHKO, Mark - *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p.55

<sup>118</sup> Idem. p.151

<sup>119</sup> Idem. p.153

<sup>120</sup> Ibidem

<sup>121</sup> Idem. p.235

sentido de estranheza perante a vida empírica acompanhada por uma espécie de «espanto pela existência sempre recomeçada»,<sup>122</sup> quando diante de uma outra obra de arte.

O sentir do século XX, move-se então numa direção oposta á conciliação estética, ou seja, num sentido de experiência de um conflito maior qua a contradição dialética ou ainda no sentido da exploração da oposição entre termos que não são entre si simetricamente polares,<sup>123</sup> uma vez que, a pintura, agora autónoma e concentrada em si mesma enquanto coisa singular celebra o enigma da visibilidade, sendo que, o mundo do pintor é o mundo do visível.<sup>124</sup>

A estética moderna é muitas vezes enunciada como a passagem do regime da representação para o regime da presença ou da apresentação. Esta visão deu lugar a duas grandes máximas da modernidade artística: a do «modelo feliz»<sup>125</sup> da autonomia da arte, no qual a ideia artística se traduz em formas materiais, com o fenómeno da meditação da imagem e a o «modelo trágico do sublime»<sup>126</sup>, no qual, inversamente, a presença do sensível manifesta a ausência de toda e qualquer relação imediata entre ideia e materialidade.<sup>127</sup>

A crise espiritual da pintura era então a questão da semelhança, ou como afirma Bazin<sup>128</sup>, o realismo. Assim, pode dizer-se que o realismo só é possível sem o homem, em última estância, sem a arte, ou seja, o horizonte teológico da obra realista é o seu desaparecimento ou a sua convergência absoluta com a realidade, sendo que, arte e vida tornam-se uma só e a arte absorvida pela vida dissolve-se nesta última. <sup>129</sup>

Deste modo, pode dizer-se que mais do que «crise espiritual da pintura»<sup>130</sup>, o realismo que encena a entrada dessas novas classes como tema nas artes, abrindo espaço para que as telas dos pintores e as lentes dos fotógrafos eternizem não mais apenas os grandes personagens da História e da Nação ou os Santos do Cristianismo e os Deuses da mitologia, mas as pessoas comuns. O anónimo tornou-se um tema artístico no regime

---

<sup>122</sup> PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. Pp. 114 e 115

<sup>123</sup> Idem. p.156

<sup>124</sup> PONTY, Merleau – *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 8ª edição, 2013. p.25

<sup>125</sup> RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. 1ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p.176

<sup>126</sup> Ibidem

<sup>127</sup> Ibidem

<sup>128</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>129</sup> SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>130</sup> Ibidem

estético das artes, no regime que destrói as regras da representação e as suas hierarquias e abre, por consequência, um espaço para a entrada do homem comum no universo da arte.<sup>131</sup>

É então aqui que se situa o «realismo da arte moderna»<sup>132</sup>, que parece ser um momento crucial para se definir quem tem o papel de protagonista: para os modernistas, aquilo que deve ser rejeitado como uma «necessidade fundamental e anestésica», aquilo que deve ser superado em função de um «destino global antimimético da modernidade»<sup>133</sup>. Não obstante, para Rancière<sup>134</sup>, deve ser interpretado como um momento de rutura entre o regime representativo e o regime estético, momento em que se instaura essa nova arte de uma sociedade burguesa.<sup>135</sup>

Consequentemente, na cadeia de reações que acompanha a revolução do ato criativo, surge uma pequena falha, que constitui na incapacidade clara do artista para expressar plenamente a sua intenção. Esta lacuna é denominada por «coeficiente de arte pessoal».<sup>136</sup> Este denominador é como uma relação aritmética entre o não expresso, mas pretendido, e o não intencionalmente expresso, mas dito.<sup>137</sup> Tal significa que a arte moderna, concretizada sem um conteúdo sublime, era incapaz de criar uma nova imagem e inapta de se afastar do imaginário renascentista de figuras e objetos, exceto por distorção ou negação. Nesta ordem, o coeficiente da arte pessoal constitui então numa retórica pura de relações matemáticas abstratas, que se envolveu numa luta pela natureza da beleza e pela interrogação de que se a beleza estava na natureza ou se poderia ser encontrada mesmo sem natureza.<sup>138</sup>

Pode dizer-se então que a arte moderna e, posteriormente, a arte contemporânea, ofereceram ao seu público a possibilidade de libertação de memórias, de associações, de nostalgias, de lendas, mitos e de outros dispositivos da pintura da Europa Ocidental. Na época moderna, em vez de se fazerem catedrais de Cristo que simbolizassem o homem

---

<sup>131</sup> SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>132</sup> Ibidem

<sup>133</sup> Ibidem

<sup>134</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>135</sup> Ibidem

<sup>136</sup> Ibidem

<sup>137</sup> Ibidem

<sup>138</sup> NEWMAN, Barnett - *The Sublime is Now in Art in Theory* [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: <http://art310-f11-hoy.wikispaces.umb.edu/file/view/Newman+The+Sublime+is+No+w>>

ou a vida, passou a construir-se uma imagem autoevidente da revelação, real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um que olhe para ela sem a lente nostálgica da história.<sup>139</sup>

A história da arte é, em si mesma, uma longa série de ataques a valores sociais e estéticos considerados mortos e ultrapassados<sup>140</sup>, sendo através dessas mesmas revoluções que a mesma se transforma e se constrói.

É então, através desta consciência de causa/efeito presente desde sempre ao longo dos tempos no curso da história da arte que se pode concluir que todas as formas de arte se mostraram, a partir da modernidade como possibilidades inesgotáveis, sendo que todas elas conduzem o seu observador à mesma viagem, que se inicia no mundo da imaterialidade e termina no universo do êxtase estético.<sup>141</sup>

### 3.2. A atitude mística do artista

Sublinha-se que os artistas se retiram do domínio da verdadeira atividade e se escondem num universo de imaginação para se livrarem desses incómodos.<sup>142</sup> Tal se afirmação se mostra verdadeira se se tiver em conta que o real do artista reflete a compreensão do seu tempo e as suas criações moldam e dão forma material a essa mesma compreensão.<sup>143</sup>

No universo da pintura ilusória, os artistas modernos transportaram os quadros para o domínio das suas maiores ilusões: o inconsciente.<sup>144</sup> Os subjetivistas, todos os artistas que trabalham com o inconsciente, não devem, contudo, descartar o real, ou seja, o estado consciente. Para eles o sentimento humano (que é a sua emocionalidade consciente das suas sensações) é a base da vida do ser consciente que por sua vez contém também um inconsciente inerente que é afetado também pelo consciente. Deste modo, dá-se então uma arte que luta por uma experiência emocional dentro deste lugar pouco

---

<sup>139</sup> NEWMAN, Barnett - *The Sublime is Now in Art in Theory* [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: <http://art310-f11-hoy.wikispaces.umb.edu/file/view/Newman+The+Sublime+is+Now>>

<sup>140</sup> HAMILTON, Richard - *For the Finest Art, Try Pop in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 21 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>141</sup> BELL, Clive - *The Aesthetic Hypothesis in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>142</sup> ROTHKO, Mark - *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p.60

<sup>143</sup> Idem. p.83

<sup>144</sup> Idem. p. 236

explorado até então. É exemplo deste tipo de representação a experiência religiosa pois serve de perfeita ilustração para a conciliação entre determinadas capacidades espirituais da natureza humana e a vivência humana terrestre em si mesma tal como as suas necessidades, neste caso relativamente à fé.<sup>145</sup>

É ainda importante referir que, posteriormente, e já com os dadaístas, as emoções tornam-se num exagero entre si próprias e o fosso entre o objetivo e o subjetivo aumentou ainda mais até chegar ao ponto em que o artista abandonou o discurso articulado e, através de uma série de pistas, breves palpites ou indícios tentou comunicar a incomunicabilidade,<sup>146</sup> limitando-se a transferir para o seu trabalho os critérios mínimos, essenciais e básicos referentes àquilo que quer, ou não, comunicar.

Contudo, «o pintor pinta em todo o caso porque viu, porque o mundo, pelo menos uma vez, gravou nele a cifra do visível».<sup>147</sup> Isto significa que o artista pode, não obstante, tomar uma atitude mística, e declarar que a plenitude e a exaustividade da vida imaginativa que ele experiência correspondem a uma existência mais real e mais importante do que qualquer outra.<sup>148</sup> Em outras palavras, o artista adquire tal poder sobre seu material que consegue, por consequência, aniquilá-lo aparentemente em favor da ilusão,<sup>149</sup> tal como acontece em muitas das obras que serão aqui analisadas posteriormente.

### 3.3. Elementos emocionais presentes na obra de arte

A pintura moderna procurou (e encontrou) através do processo de destruição, embora com grande sacrifício da expressão das paixões humanas<sup>150</sup>, a sua própria identidade e um lugar de destaque na história da arte.

---

<sup>145</sup> FRY, Roger – *An Essay in Aesthetics in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>146</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p.231

<sup>147</sup> PONTY, Merleau – *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 8ª edição, 2013. p.27

<sup>148</sup> FRY, Roger – *An Essay in Aesthetics in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>149</sup> GREENBERG, Clement – *Towards and Newer Laocon in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 30 de Janeiro de 2017] Disponível

em:<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1901990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1901990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>150</sup> DUCHAMP, Marcel – *The Creative Act* [em linha] [consultado a 20 de Janeiro] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp\\_Marcel\\_1957\\_1975\\_The\\_Creative\\_Act.pdf](https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf)>

Todo o império moderno pode ser analisado sobre a percepção e os aspetos emocionais da experiência, sendo que, desta forma se consiga chegar a um diferente conjunto de valores e a um tipo diferente de percepções<sup>151</sup> nunca antes experienciadas pelo público da arte.

Beleza, unidade, ritmo, massa, espaço, luz e sombra, cor e inclinação são os novos elementos emocionais das obras de arte. Todos estas faculdades estão ligadas com condições essenciais da existência física do ser humano na terra, sendo que só a cor é que constitui como o único dos elementos que não é de fundamental importância para a vida, havendo ainda consciência que as sensações emocionais do ser humano não seriam tão profundas nem claramente tão determinadas se a cor não existisse.<sup>152</sup>

Leonardo da Vinci tinha tomado consciência, já no século XV, que o essencial à arte seria só e apenas a imitação da natureza.<sup>153</sup> Isto significa que o artista deve partir daquilo que conhece, para a transfiguração do que vê, em prol de conseguir o seu produto final desejado, pois quando o artista passa de puras sensações suscitadas por meio da emoção, ele usa formas naturais que, em si, são calculadas para mover as emoções de quem observa a obra. A atitude do artista é, por conseguinte, de forma natural e intuitiva infinitamente diferente de acordo com as emoções que ele deseja suscitar.<sup>154</sup>

Deste modo é ainda importante referir que a ideia emocional transmitida pelo artista depende da semelhança ou plenitude da própria representação,<sup>155</sup> sendo que o ponto de partida para a análise estética de todas as obras de arte da modernidade, e posteriores deve ser em primeiro lugar a experiência pessoal de emoção peculiar pois cada trabalho produz uma emoção diferente e essa emoção é chamada de «emoção estética»<sup>156</sup>. E, é essa condição, a de objeto com emoção estética, que distingue as obras de arte de todas as outras classes de objetos.

Em cada um destes objetos, linhas e cores combinadas de uma forma particular, certas configurações e relações de manchas, traços e impressões, comunicam, criam e transformaram as emoções estéticas de quem as vive.

---

<sup>151</sup> FRY, Roger – *An Essay in Aesthetics* in *Art in Theory* [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\_Charles\_Wood\_Paul\_ed\_eds\_Art\_in\_Theory\_1900-1990\_An\_Anthology\_of\_Changing\_Ideas.pdf

<sup>152</sup> Ibidem

<sup>153</sup> Ibidem

<sup>154</sup> Ibidem

<sup>155</sup> Ibidem

<sup>156</sup> Ibidem

Em suma, pode dizer-se então que o termo arte constituiu desde então como que um estímulo de vida. Estímulo esse que é separado da vida real pela ausência de ação de resposta<sup>157</sup> e que sobrevive na vida imaginativa e sensitiva, sendo que a mesma tem agora a sua própria e singular história emocional, que tanto pode ser contada por quem a constrói como por quem a consome.

### 3.4. A liberdade no objeto artístico

Em primeiro lugar, é necessário ter em conta que «nenhuma imagem é comentário de outra e nenhuma imagem continua o trabalho iniciado em outra»<sup>158</sup>, tal como acontece na linguagem. Tal significa que «toda a imagem é inicial e final ao mesmo tempo, ainda que se possam tecer relações entre elas e com isso ambas ganham outra conotação»<sup>159</sup>. Desta forma, pode dizer-se que é a linguagem que reintroduz a historicidade na imagem, que a inscreve numa ordem de continuidade, que a transforma em elemento de série ou que a introduz num plano sequencial. E isto só acontece porque as imagens se atraem mutuamente, independentemente da sua origem histórica, convergindo para uma dimensão obscura em que o tempo parece suspender-se,<sup>160</sup> regendo-se assim, como já foi referido nesta dissertação, pelo carácter intemporal.

Por outras palavras, pode dizer-se que a arte existe num plano de encontro e de inter-relação entre imagens e conceitos distantes, ou não, entre si, ainda que habite um plano que não é obviamente comunicacional.<sup>161</sup>

É então entendido que novas necessidades que surgiram no quotidiano moderno suscitarão a utilização de novas técnicas. E os artistas modernos encontraram novas maneiras e novos meios de se fazerem ouvir e sentir. Deste modo, diz-nos Jackson Pollock que o pintor moderno não pode expressar a época que vivencia (a da revolução industrial, a da evolução dos transportes aéreos, a invenção da bomba atómica e dos meios de comunicação) através das antigas formas do Renascimento ou de qualquer outra

---

<sup>157</sup> FRY, Roger – *An Essay in Aesthetics in Art in Theory* [em linha] [consultado a 22 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\_Charles\_Wood\_Paul\_ed\_eds\_Art\_in\_Theory\_1900-1990\_An\_Anthology\_of\_Changing\_Ideas.pdf

<sup>158</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002 pp.21 e 22

<sup>159</sup> Ibidem

<sup>160</sup> Ibidem

<sup>161</sup> Idem. p.61

cultura passada pois cada encontra sua própria técnica,<sup>162</sup> e o seu modo representacional em prol de uma comunicação mais precisa com o seu público.

É aqui então que se exige uma arte livre de todo artifício estético,<sup>163</sup> que use e abuse apenas aquilo que é natural ao homem. Desta forma, rejeita-se a falsa estética e tudo aquilo que a ela se relacione pela arte especulativa.<sup>164</sup> Pretende-se então aqui libertar o objeto artístico de todas as relações óbvias e materiais, ainda que se parta das suas características físicas e reconhecidas por aqueles que se interessam ou não pela arte, para se atingir posteriormente a transcendência e a verdade inerentes e presentes em todo e qualquer objeto artístico que vale por si mesmo e não como duplo de um outro já inventado.

### 3.5. A verdade da arte

Em primeira instância é preciso ter em conta que o homem tanto destruiu a obra dos artistas na esperança de alcançar a imortalidade (como na crise iconoclasta), como teve esperança de alcançar a imortalidade criando essas mesmas obras,<sup>165</sup> já em diferentes contextos e através de diferentes meios.

Merleau-Ponty<sup>166</sup> utiliza a palavra “enigma” para definir a arte. Ele diz-nos que a arte quebra a superficialidade da forma, entendida como qualquer coisa de espetacular, e transporta o seu público para uma experiência profunda da “exterioridade” na qual o pintor se sente parte das coisas que faz. Isto significa que o pintor está empenhado num empreendimento cognitivo, no qual procura incessantemente o *logos* das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, dos volumes que lhe assaltam o espaço pictórico e é assim que se instaura a dialética entre o vidente e o visível, que tão bem definiram a arte a partir já do final do século XIX.<sup>167</sup>

---

<sup>162</sup> POLLOCK, Jackson - *Interview with William Wright in Art and Theory*. [em linha] [consultado a 1 de Fevereiro de 2017] Disponível em:

<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

<sup>163</sup> FONTANA, Lucio - *White Manifesto in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 10 de Fevereiro de 2017] Disponível em:

<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

<sup>164</sup> Ibidem

<sup>165</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p.58

<sup>166</sup> Cit por PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p.115

<sup>167</sup> PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p.115



O artista não tem consciência deste paradoxo pois, efetivamente a arte não é transparente para si mesma. E, por isso, ele recorre à filosofia para entender alguns dos motes que o movem na sua travessia pela tela. Para Adorno<sup>168</sup>, por exemplo, a experiência estética genuína deve tornar-se em filosofia ou então não existe. Segundo o mesmo filósofo, o conteúdo da verdade de uma obra de arte necessita de filosofia, não necessariamente de um sentido estético pré-concebido ou aceite.<sup>169</sup>

Contudo, é preciso perceber que embora a verdade artística seja sempre histórica, ela visa sempre o destino da totalidade da espécie humana uma vez que a dimensão estética possui sempre um carácter total ou pelo menos uma intenção de totalidade,<sup>170</sup> através de um conjunto de características brevemente aqui enunciado.

Não obstante, nos tempos vigentes, o conhecimento adquirido pela experiência substituiu o conhecimento criativo e imaginativo. Vive-se num mundo que existe e que é autoexplicativo por si só. Mundo esse que não pode ser modificado de nenhuma maneira por quem pinta ou recria o mundo em que habita. E é através desta conceção que a arte passou a ser válida e verdadeira por si só pois viu-se liberta de ideias, funções e preconceitos, onde o materialismo que a ela é e será sempre relacionado se vê ancorado a valores extrínsecos, livres da máxima da representação.<sup>171</sup>

O homem do século XX, moldado então pelo materialismo, viu-se habituado a formas convencionais de representação e à constante descrição e apresentação de experiências já familiares. E, pelo desejo da transfiguração dessas narrativas, surge a abstração que constituiu como o culminar dessas sucessivas transformações,<sup>172</sup> e, acima de tudo, na forma mais verdadeira da aparição pictográfica.

A pintura moderna pede então que um tema literário, por exemplo, seja traduzido em termos estritamente óticos e bidimensionais antes de se tornar objeto de arte pictórica e que funcionem quase como um ícone. Por consequência, tal consistência e vontade de abstração não pode prometer seja o que for relativamente a parâmetros estéticos pois a sua única intenção será transfigurar aquilo que conhece, apresentando por norma algo

---

<sup>168</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p.115

<sup>169</sup> Idem. p.113

<sup>170</sup> PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p.135

<sup>171</sup> FONTANA, Lucio - *White Manifesto in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 1 de Fevereiro de 2017] Disponível em:

<WWW:https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\_Charles\_Wood\_Paul\_ed\_eds\_Art\_in\_Theory\_1900-1990\_An\_Anthology\_of\_Changing\_Ideas.pdf

<sup>172</sup> Ibidem

mais puro e verdadeiro relativamente à realidade já adquirida nas vivências do ser humano.

Assim, pode dizer-se que para a arte moderna, o único termo que deve ser relacionado com a estética é a consistência. Consistência da obra essa, que é vista e tida em conta de um modo global e analisada como produto final, nunca através dos meios e métodos utilizados para a concretização dessa mesma obra de arte,<sup>173</sup> mas pelo conceito que a move e faz nascer.

---

<sup>173</sup> GREENBERG, Clement - *Modernist Painting in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 2 de Fevereiro de 2017] Disponível em:  
<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

## 4. A revolução (e destruição) do conceito tradicional de pintura

---

### 4.1. Arte da academia e a arte fora da academia

Sabe-se que durante séculos, a pintura serviu para definir cânones da representação concreta de uma dada ordem do mundo, dando-lhes uma imagem associada, ou seja, imaginando-a. *A posteriori* acompanhou as transformações subtis dessa ordem, em relação direta com a realidade histórica.<sup>174</sup>

Nesta ordem, pode afirmar-se que o território da arte contemporânea é, contrariamente ao que foi aqui introduzido, o da epifania, pois este momento na história da arte guarda em si toda a carga de revelação súbita do mundo e a espessura diversa e estratigráfica da realidade e constituiu por consequência no manifestar dessa energia que dá o lugar à revelação, à ultrapassagem e/ou à transfiguração. É, ao mesmo tempo, o espaço do caos (do vazio, da loucura) e da própria realidade onde a opinião (tal como a comunicação e a mediatização) a tentam consagrar enquanto modelo de um “já visto” ou “já feito”,<sup>175</sup> agora com outro corpo e apresentação.

Esta dupla determinação inverte o padrão metafísico clássico, uma vez que transfere para a “pura imagem” o espaço de comunhão e de realização, retirando-o do espaço lógico inerente ao ser humano. Espaço esse em que o sujeito se constrói a partir da sua relação com as coisas e/ou com o mundo.<sup>176</sup>

Assim, enquanto o Renascimento abandonou as unidades dos mundos primitivos e cristãos, considerando-as meras superstições, a modernidade e, posteriormente a contemporaneidade conhece agora o valor dos seus sistemas simbólicos enquanto manifestação de certos e diferentes tipos de real. Por outras palavras, o equilíbrio entre o pragmatismo e racionalidade surge da aceitação de relatividade tão habitual desde a instauração da modernidade.<sup>177</sup>

A arte moderna revelou, contudo, uma certa falta de unidade quando foi levada à sua faculdade lógica. Com o dadaísmo e o surrealismo produziu-se uma filosofia de ceticismo que funcionava essencialmente em termos e conceitos plásticos. E assim, a arte

---

<sup>174</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p.73

<sup>175</sup> Idem p.63

<sup>176</sup> Idem p.259

<sup>177</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. Pp. 94

evoluiu de forma irónica e através de um certo «capricho sádico»<sup>178</sup> pois misturou diferentes tipos de fé e crença discrepantes e antagónicas.<sup>179</sup>

Isto significa ainda que, a arte moderna não constituiu, como erroneamente se pensa, numa negação de valores tidos até então como essenciais à obra de arte, mas sim como uma afirmação. Afirmação essa que se baseia na recuperação de uma síntese de conceitos tão complexos quanto a das artes primitivas, baseada em considerações e pontos de vista, agora contemporâneos,<sup>180</sup> e de diferentes naturezas.

Nesta ordem, pode afirmar-se que se mostrou necessária a criação de novos deuses, sendo que o homem procurou divinizar-se a si próprio, ao seu próprio espírito, à sua própria força, para encontrar na sua natureza a grandiosidade das concepções e das proporções que até aí estavam simbolizadas só e através pelas representações do reino dos deuses.<sup>181</sup> Assim, o movimento moderno é considerado como um novo Renascimento na medida em que utiliza as esculturas primitivas com a mesma finalidade objetiva com que o Renascimento utilizava as esculturas helénicas,<sup>182</sup> ou seja, com a intenção de invocar algo transcendente e não de representar o (já) visível.

Assim sendo, percebe-se que se o Renascimento se caracterizava pela arte mais próxima do real, e a arte Moderna pela arte mais ligada ao Natural, foi através desta consciência que surgiu o conceito de “plano puro”, começando a desvendar-se cada vez mais o essencial e material do quadro.<sup>183</sup>

Por outro lado, os artistas da modernidade rapidamente perceberam que a noção de perspectiva falsificada e típica da pintura da Renascença constituiu no dito «pecado original da pintura»<sup>184</sup> pois era ela que corroía a própria pintura com a necessidade de ilusão ainda que esta fosse psicológica. Deste modo, também a noção perspética presente desde sempre na história da arte sofreu uma transfiguração, apresentada agora de diferentes modos, como será explicitado posteriormente.

Contudo, é preciso ter em conta que todas estas transfigurações foram muito difíceis de aceitar pelo público da arte da época pois, toda a arte que ia contra os princípios tidos então como principais e fundamentais à obra de arte, ou seja, toda a arte que era

---

<sup>178</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p.148

<sup>179</sup> Ibidem

<sup>180</sup> Idem. p. 149 e 150

<sup>181</sup> Idem p.234

<sup>182</sup> Idem p.228

<sup>183</sup> SEDLMAYER, Hans – *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.]. Pp. 28 e 29

<sup>184</sup> SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX*. [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

feita fora da academia era vista como algo ofensivo e impossível de consumir. Pois, só aquilo que era realizado em âmbito acadêmico, sobre a luz dos cânones conseguiria produzir arte real e apaziguadora. Contudo, hoje sabe-se que ambos são «casos de cegueira à sua própria perfeição real»<sup>185</sup>, se se tiver em conta que o “real” tal como a “perfeição” são termos nunca alcançáveis e talvez até insustentáveis à existência do ser humano.

O acadêmico como arte, como compreensão filosófica e como fenómeno psicológico constituía como uma forma definida e fechada que se organiza ao redor da arte imitativa, sendo que o novo método de criação artística não pode permanecer dentro desse espaço limitado à imitação pois, na essência das novas artes, não reside a representação, mas a construção criativa, que eleva por consequência o seu espetador, por meio da sua própria construção, a alcançar o mais alto desenvolvimento natural em toda a humanidade.<sup>186</sup>

A pintura quando se emancipa da academia abandona então o *chiaroscuro* (ver nota 2 em anexo) e a passagem de planos e a gradação de cores. Passa, a partir deste momento a ser assumida por traços de tinta marcantes e verdadeiramente assumidos. As cores primárias, as cores consideradas instintivas e facilmente concebidas e reconhecidas, substituem os tons e a própria tonalidade. A linha, que é, como já foi referido, um dos elementos mais abstratos pintura e que, praticamente nunca é encontrado na natureza como a definição de contorno, apodera-se do óleo e funciona quase como uma terceira cor, ou um terceiro espaço ou elemento da composição do quadro. Sob a influência da forma quadrada da tela, as formas tendem a tornar-se geométricas e simplificadas. Mas o mais importante de tudo é que o próprio plano de imagem se torna cada vez mais raso, achatando e pressionando os planos fictícios de profundidade até se formarem como um só no plano real e material que é a superfície real da tela. Deste modo, uma tensão vibratória é configurada à medida que os objetos lutam para manter seu volume contra a tendência do plano de imagem real para reafirmar sua planicidade material e esmagá-los em silhuetas. Numa fase posterior, o espaço realista racha-se e estilhaça-se em planos que se inclinam para a frente, paralelos à superfície plana,<sup>187</sup> e, deste modo, o espaço pictórico

---

<sup>185</sup> MALEVICH, Kazimir – *The Question of Imitative Art in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 5 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>186</sup> Ibidem

<sup>187</sup> GREENBERG, Clement – *Towards a Newer Laocoon in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:

acaba por se fundir com o espaço habitado pelo pintor, que posteriormente será também o espaço do espectador.

Invocando essa mudança na natureza do homem, as mudanças morais e psicológicas de todas as relações e atividades humanas, deixa-se para trás todas as formas de arte conhecidas e inicia-se então o desenvolvimento de uma arte baseada na união do tempo e do espaço.<sup>188</sup>

Como remate ao que foi dito até então, pode declarar-se que arte é, entre muitas outras coisas, continuidade. Pois sem o passado da arte, e sem a necessidade e a compulsão de manter padrões passados de excelência, a arte moderna não seria possível.<sup>189</sup> Como já foi referido, a mesma não vive de contradições nem ruturas, mas sim de transformações e adaptações de antigos e nobres conhecimentos, e é preciso ter em conta que a mudança é uma propriedade essencial da existência e o movimento, a capacidade de evoluir e de se desenvolver, constituiu sobretudo numa propriedade básica da matéria.<sup>190</sup>

#### **4.2. A coragem do artista moderno**

Desde os tempos mais antigos, o artista não tentou senão procurar responder (e corresponder) à sua imagem da arte através do seu trabalho, interrogar o objeto no próprio momento de pensar e de o executar, justamente porque o artista é aquele que mais corajosamente assume que não sabe o que a arte é.<sup>191</sup>

Para muitos pintores “construir” um quadro constitui o fim supremo e desta forma o estúdio de um pintor passa a ser laboratório, sendo assim “pintor” sinónimo de «experimentar e/ou fabricar».<sup>192</sup>

---

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

<sup>188</sup> FONTANA, Lucio - *White Manifesto* in *Art in Theory*. [em linha] [consultado a 6 de Fevereiro]

Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

<sup>189</sup> GREENBERG, Clement - *Modernist Painting* in *Art in Theory* [em linha] [consultado a 20 de Fevereiro] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

<sup>190</sup> FONTANA, Lucio - *White Manifesto* in *Art in Theory* [em linha] [consultado a 6 de Fevereiro]

Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)

<sup>191</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p.60

<sup>192</sup> SEDLMAYER, Hans - *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.] p.108

Porém, muitas vezes, a representação torna-se um sinal de fraqueza do artista, onde o mesmo exorciza as preocupações e frustrações que o habitam enquanto ser humano na terra. Para evocar essas mesmas emoções da vida, usa a representação e a medida da grandeza da sua obra reside na profundidade da percepção e coragem com que o mesmo estará a realizar a sua própria visão, na sua própria obra.<sup>193</sup>

Os objetivos imediatos dos artistas modernos permanecem, por sua vez, individuais antes de qualquer outra coisa, e a verdade e o sucesso de seu trabalho é individual antes de mais. <sup>194</sup> Dentro do seu atelier, o artista explora, de forma individual, os limites da sua experiência e sua inteligência formal. O mote do seu ato pictórico é abrir simultaneamente a porta para o próximo espaço e fechar o acesso àquele que se situaria imediatamente atrás dele. Deste modo, a forma e as dimensões do novo espaço foram sendo descobertas, conseqüentemente pelo próximo ato pictórico, sendo a única coisa sobre a qual aquela posição instável estava claramente determinada era, de antemão, apenas e só o seu ponto de entrada.<sup>195</sup>

Lygia Pape, uma artista que já foi referida nesta dissertação, é um bom exemplo para compreender a radicalização da atitude e da importância do artista na concepção da obra de arte quando propõe a coautoria. A maior parte das suas obras são de simples execução, ainda que complexas na ideologia e na mensagem pretendida, mas dependem, contudo, da recriação e interpretação do público que as valida posteriormente.<sup>196</sup>

Desta maneira, os artistas que surgiram a partir do modernismo conceberam arte e cultura como uma totalidade e, ao sugerirem trabalhos coletivos (ainda que esta coletividade fosse composta só pelo artista e pelo espectador), estavam a ter em consideração não somente os indivíduos participantes, mas também a cultura produzida pelas camadas mais pobres da população, demonstrando um interesse que

---

<sup>193</sup> STILL, Clyfford - *Statement in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017]

Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>194</sup> GREENBERG, Clement - *Modernist Painting in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 25 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>195</sup> KRAUSS, Rosalind - *A view of Modernism in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 29 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>196</sup> PEQUENO, Fernanda – *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. p. 46

contemporaneamente seria chamado de antropológico, quer pelo marginal, quer pelo popular.<sup>197</sup>

### 4.3. A crítica da arte moderna

Se a arte atual tende para a desmaterialização, questão que surge muitas vezes no limbo incerto do que não chega a ser observado pela crítica da arte, isto deve-se apenas ao facto do processo interno de construção de imagens habitar a consciência de que na imagem reside sempre uma espécie de «falha ontológica que desde logo parece querer absorver para seu forro misterioso, a espessura e a densidade do representado»<sup>198</sup>, funcionando mais do que como duplo, mas sim como a coisa em si mesma.

Como já foi referido, o modernismo funcionou como a intensificação (ou quase exacerbação), dessa tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant pois foi ele o primeiro a criticar o próprio meio de crítica, sendo ainda considerado como o primeiro real modernista.<sup>199</sup>

A essência do Modernismo reside então no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não sendo, contudo, para subvertê-la, mas para a afirmar mais convictamente a sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica,<sup>200</sup> e o modernismo apoderou-se da auto-crítica para alterar o poder de oração da crítica da arte.

Assim, rapidamente sugeriu-se que a única e própria área de competência de cada arte coincidisse com tudo o que era exclusivo para a natureza do seu meio e, a tarefa da autocrítica tornou-se essencial para a análise dos efeitos de toda e qualquer arte. Deste modo, toda a arte começou a ser avaliada não pelos seus valores estéticos ou técnicos intrínsecos, mas pela sua pureza adjacente, enquanto expressão artística em si mesma, autónoma e valiosa por si só.

"Pureza" passou então a ilustrar desígnios como "autodefinição", e o firmamento da autocrítica nas artes tornou-se por consequência uma autodefinição.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> PEQUENO, Fernanda – *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. p. 46

<sup>198</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. Pp. 104

<sup>199</sup> Cit. por GREENBERG, Clement - *Modernist Painting in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 20 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_ed\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_ed_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>200</sup> Ibidem

<sup>201</sup> Ibidem



Com o Modernismo modificou-se também a metodologia de escrita, especialmente a partir dos anos 60. Este novo método exigia lucidez e rigor de concentração. Exigia ainda que não se falasse de nada numa obra de arte que não se pudesse apontar ou enumerar e envolvia um processo doloroso de esquecimento das percepções sobre a arte do passado.<sup>202</sup>

Lygia Clark, por exemplo, também se mostra inquieta nas suas cartas a Hélio Oiticica<sup>203</sup>, relativamente ao valor da obra de arte. Questiona-se sobre tudo se a obra deve valer enquanto veículo de mensagem, de sensações e experiências, ou se deve ser analisada e avaliada pelo processo e tradição que imprime por si só enquanto ato ou objeto artístico. E, talvez tenha sido a oscilação entre estas duas lentes que assistem o mundo da arte, que tenha originado a modificação da postura e da função da crítica da arte, agora inserida no modernismo.

Por fim, deve ainda realçar-se que a crítica que se estabeleceu perante a arte moderna foi, contudo, considerada inocente, sendo que esta inocência se obtém por três razões: em primeiro lugar, «recusa-se a assumir a sua temporalidade que nunca se cansa de invocar, especialmente desde da pintura de Manet»<sup>204</sup>. Em segundo lugar, «pensa na história como algo objetivo e esquece-se de os ditames da sensibilidade e da ideologia»<sup>205</sup>. E, em último lugar mostra-se uma “auto-crítica-prescritiva”. Isto significa que a crítica da arte moderna assume a arte do seu tempo como subjetiva e assume não conseguir consagrar uma verdade absoluta daquilo que observa,<sup>206</sup> validando assim, por consequência, todos os juízos de valor de todos os membros que constituem o público da arte.

---

<sup>202</sup> KRAUSS, Rosalind - *A view of Modernism in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 5 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>203</sup> CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio - *Cartas 1964-74 Lygia Clark Helio Oiticica: organizado por Luciano Figueiredo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. P. 61

<sup>204</sup> KRAUSS, Rosalind - *A view of Modernism in Art in Theory* [em linha] [consultado a 5 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW:

[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_edts\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_edts_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>205</sup> Ibidem

<sup>206</sup> Ibidem

#### 4.4. O poder transcendente da arte

«O que é uma imagem?»<sup>207</sup> Muitas são as discussões criadas em volta deste termo, não chegando na maior parte delas a uma conclusão concreta. Contudo, constata-se apenas que a mesma existe algures no intervalo entre «o real e a sua projeção»<sup>208</sup>. É assumida também, muitas vezes, como a tensão da representação. Sabe-se ainda que toda a representação, sendo ficção provisória de algo, é também a forma já anunciada de um desaparecimento. E, é por isso, que tantas vezes se associa a imagem à morte, como se aquele prefigurasse esta nesse futuro incerto que se estabelece entre «a coisa e a não-coisa, entre o ser e o não-ser»<sup>209</sup> e entre o ser e o parecer.

É então importante referir que o número de significados que pode ter o visível num quadro não objetivo é incomparavelmente maior ao número de significados existentes num quadro objetivo, sendo que o impreciso significa por si só um valor.<sup>210</sup>

A quebra entre significados torna-se notável, quando o quadro “não-objetivo” passa a ser um enigma de uma coisa discricional, quando se deixa à arbitrariedade do espetador que completa através do seu livre arbítrio e das suas vivências, o significado que o quadro lhe parece, ou não, ter.<sup>211</sup>

Também a técnica, pelo público de arte já estar durante séculos habituados a ela, perdeu a sua importância assim como a fascinação e, originou com que a verdadeira arte se encontrasse em condições de criar um equilíbrio contra a sua especialização.<sup>212</sup>

Nesta ordem, «essência e existência, imaginário e real, visível e invisível»<sup>213</sup>, convivem simultaneamente numa só pintura e desdobram o seu próprio universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes entre significações que embora nunca se tenham falado,<sup>214</sup> comunicam entre si em prol da transmissão de uma sensação e experiência.

Assim, pode dizer-se que não existe real concreto e objetivo em si mesmo, mas sim várias configurações daquilo que é oferecido ao próprio real do espetador como objeto das suas perceções, dos seus pensamentos e das suas intervenções. O real deve ser sempre considerado como o objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço

---

<sup>207</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p.104

<sup>208</sup> Ibidem

<sup>209</sup> Ibidem

<sup>210</sup> SEDLMAYER, Hans – *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.]. p.41

<sup>211</sup> Idem. p.45

<sup>212</sup> Idem. p.176

<sup>213</sup> PONTY, Merleau – *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 8ª edição, 2013. p.32

<sup>214</sup> Ibidem

onde habitam o visível, o dizível e o fazível. Isto significa que as práticas da arte contribuem para desenhar uma paisagem nova do «visível, do dizível e o do fazível»<sup>215</sup>, que se situa, contudo, através do material no universo da transcendência e da subjetividade.

A representação não é então o ato de produzir uma forma visível, mas sim o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. E, desta forma, a imagem não deve ser considerada um duplo de uma coisa, mas sim um jogo complexo de relações entre «o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito»<sup>216</sup>.

Por outro lado, aquilo que se chama “imagem” é um elemento dentro de um dispositivo que cria um certo sentido de realidade, um certo senso comum. Por seu turno, esse mesmo “senso comum” é, antes de mais, uma comunidade de dados sensíveis.<sup>217</sup> Isto significa que só se pode relacionar uma imagem com o real, devido ao senso comum.

Contudo, esta estranha combinação de extrema individualidade e ausência de si torna a obra extraordinariamente poderosa, mas também indica uma estrutura provavelmente mais ampla, a nível da interpretação e relativamente a referências psicológicas.<sup>218</sup>

Imagine-se então, como a soma total dos elementos físicos: cor, som, movimento, tempo, espaço, integrados na união física e mental de uma mesma obra de arte. A cor funcionaria como o elemento do espaço, o som como o elemento representativo do tempo e do movimento, que se desenvolve por sua vez, no tempo e no espaço. Estes seriam então considerados os termos fundamentais para a nova arte que englobaria as quatro dimensões da existência.<sup>219</sup>

É então possível afirmar que a arte moderna exigiu que todas as energias do artista fossem usadas produtivamente na sua criação, tal como a sua interpretação pois a modernidade<sup>220</sup> extinguiu todas as suas demonstrações teóricas. Ou melhor, converteu

---

<sup>215</sup> RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. 1ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. Pp. 112 e 113

<sup>216</sup> Idem. p.139

<sup>217</sup> Idem. p.149

<sup>218</sup> KAPROW, Allan – *O Legado de Jackson Pollock, 1958* [em linha] [consultado a 5 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

<sup>219</sup> FONTANA, Lucio - *White Manifesto in Art in Theory* [em linha] [consultado a 6 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>220</sup> Ibidem

todas essas mesmas possibilidades teóricas em empíricas,<sup>221</sup> sendo que as mesmas se baseavam na sensação e experiência e não na sensação preceptiva da perícia do artista.

A evolução do modernismo trouxe ao seu público uma noção completamente diferente de o que é arte. Com o surgimento das galerias e do espaço museológico, a arte passou a habitar um mundo onírico, isolado da vida real e capaz de apenas uma referência indireta à existência que a maioria das pessoas conhecia. Nesta ordem, pode dizer-se que a galeria e o museu instituíram a obra de arte numa atmosfera sacralizada e quase de culto.

Por fim, pode dizer-se que a arte de que aqui se trata é baseada em formas criadas pelo inconsciente e equilibradas pela razão, constitui então numa verdadeira expressão da existência e é a síntese de um momento no tempo,<sup>222</sup> devido ao seu valor transcendente e não à perícia técnica que a corporiza.

---

<sup>221</sup> GREENBERG, Clement - *Modernist Painting in Art in Theory* [em linha] [consultado a 20 de Fevereiro de 2017] Disponível em:  
<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

<sup>222</sup> FONTANA, Lucio - *White Manifesto in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 5 de Fevereiro de 2017] Disponível em:  
<WWW:[https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\\_Charles\\_Wood\\_Paul\\_eds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison_Charles_Wood_Paul_eds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)>

## 5. Consequências da revolução do suporte

---

### 5.1. O espectador do modernismo

O espectador moderno está condenado a circular numa espécie de «questionamento ansioso»<sup>223</sup> que lhe é suscitado pelo facto de saber que está impossibilitado de intervir direta e fisicamente no processo do acontecimento a que toda a verdadeira obra de arte incita.<sup>224</sup>

O imaginário do espectador, permanece, porém, e naturalmente, como projeção individual na obra de arte pois cada sujeito, observador de arte, projeta a obra no seu confronto com o mundo, identificando nele aquilo que sente de algum modo como pertença sua,<sup>225</sup> e individual.

Na verdade, sabe-se que desde muito cedo, o artista convida o espectador a viajar pelo terreno pictórico. O espectador tem, por sua vez, que se movimentar com as formas criadas pelo artista, «acompanhando-as para dentro e para fora, para baixo e para cima, na diagonal e na horizontal»<sup>226</sup>. E, para a pintura se conseguir valer por si só, tem obrigatoriamente de fazer tudo isto em intervalos diversos, mas relacionados entre si. Desta maneira, o artista fará o espectador parar em determinados pontos e noutros pontos irá inquieta-lo com pormenores singulares, o que é mais uma mais valia para o espectador continuar a manter o interesse naquilo que observa. E, como já foi referido, são estes movimentos que constituem a essência singular da experiência plástica.<sup>227</sup>

A arte é uma forma não de ação (lato senso) mas de ação social, uma vez que comunica. E, quando penetra no seu meio envolvente, ou seja, no contexto e ambiente em que ela própria emergiu, surte os efeitos tal como outra forma de ação qualquer. Deve ainda ter-se em conta que, enquanto meio de ação social, a sua utilidade e eficácia depende da quantidade de gente que conseguir influenciar.<sup>228</sup>

Por outro lado, deve referir-se que aquilo que efetivamente qualifica a experiência artística é, na verdade, o facto dela exigir uma tomada de posição subjetiva perante o mundo e a sociedade em que habita.

Lukács afirma que:

---

<sup>223</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p.106

<sup>224</sup> Ibidem

<sup>225</sup> Idem. p.257

<sup>226</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p.125

<sup>227</sup> Ibidem

<sup>228</sup> Idem. p.62

«a arte é sempre partidária, na medida em que implica uma tomada de posição perante o mundo representado, que toma forma na obra com meios artísticos. Assim, efetivamente, a arte não pertence à dimensão teórica.»<sup>229</sup>

Isto significa que a arte, apesar de carregar consigo sempre uma bagagem teórica a que a história da arte obriga a transportar, é também uma forma de atuação e vivência no mundo. E o espetador do modernismo constituiu na personificação dessa potencialidade da arte, que até então não tinha sido explorada.

Disse também Heidegger que o essencial da arte e da experiência situa-se num campo externo relativamente à estética. Tal significa que nesta supremacia sujeito, observador da arte, manifesta-se apenas e só como atenção exclusiva o seu estado afetivo, considerado, caso transfigurado, como estado estético.<sup>230</sup>

Deste modo, pode dizer-se que existem diferentes tipos de impactos no espetador, consoante o tipo de obras que o mesmo observa e que o observam também. Tal significa que, nas obras representativas, o espetador deduz o significado construído fundamentalmente pela tradição pictórica ou literária que o habita, sendo que perante obras não-objetivas, o espetador entrega-se a uma explicação linguística e transcendente do quadro que tem à sua frente.<sup>231</sup>

Se se quiser pensar um pouco na emancipação do espetador (ver nota 3 em anexo), pode dizer-se que essa começa quando se põe em questão a posição e interligação entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que estruturaram as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição. A emancipação do público da arte começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições e aquilo que se observa, pois só com o olhar, o espetador já é inquietado a tecer relações do seu mundo com o mundo do quadro e são essas relações que modificam já a história da própria obra. Assim, pode dizer-se que o espetador age, observa, seleciona, compara, interpreta e por consequência, liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços com mesmo outro género de lugares.<sup>232</sup>

Não obstante, é importante referir que o poder comum aos espectadores não está relacionado com a qualidade de membros de um corpo coletivo ou com qualquer forma

---

<sup>229</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p.135

<sup>230</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario – *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p.165

<sup>231</sup> SEDLMAYER, Hans – *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.]. p.37

<sup>232</sup> RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. 1ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p.22

específica de interatividade. Constitui antes de mais, como o poder que cada um, enquanto ser singular no mundo, tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual individual que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que, essa aventura particular não se assemelha a nenhuma outra,<sup>233</sup> e por isso mesmo, tal como a obra de arte, vale também por si só.

É neste poder de associar ou dissociar que reside sobretudo o poder e a emancipação do espetador, ou seja a emancipação de cada um daqueles que constitui como público para a obra de arte. Deste modo pode dizer-se que ser espectador não é condição passiva que se devesse transformar em atividade. É no fundo a condição natural do ser humano que observa diariamente o mundo em que habita, aprendendo e ensinando, e ligando por consequência e de forma inconsciente aquilo que já viu, com o que vê com aquilo que faz e aquilo que sonha fazer.<sup>234</sup>

Nesta ordem, devem ser considerados os dois pólos da criação da arte: o artista por um lado, e do outro, e de forma posterior, o espectador,<sup>235</sup> tendo em conta que, no entanto, artista e espetador acabam por habitar não só o mesmo espaço, (como será explicitado a seguir), mas também o mesmo campo de ação, uma vez que ambos contribuem de forma ativa e clara para o desenvolvimento da obra de arte.

T.S. Eliot, no seu ensaio sobre "Tradição e Talento Individual" escreve:

«Quanto mais perfeito é o artista, mais ele se encontra separado da sua perfeita condição. Ele é o homem que sofre e é a sua mente que cria; mais facilmente a mente digere e transferirá as paixões que são seu material [de trabalho].»<sup>236</sup> (tradução livre, ver original na nota 4 em anexo)

Este fenómeno pode ser justificado com a transferência do espaço do artista para o espaço do espetador de forma inconscientemente estética, tomando lugar material naquilo que constitui como o palpável na obra de arte.<sup>237</sup>

O ato criativo toma então outro rumo quando o espectador experimenta o fenómeno da transmutação pois é através da mudança da matéria inerte para uma obra de

---

<sup>233</sup> RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. 1ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p.27

<sup>234</sup> Idem. p.28

<sup>235</sup> DUCHAMP, Marcel – *The Creative Act* [em linha] [consultado a 30 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp\\_Marcel\\_1957\\_1975\\_The\\_Creative\\_Act.pdf](https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf)>

<sup>236</sup> Cit. Por DUCHAMP, Marcel – *The Creative Act* [em linha] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp\\_Marcel\\_1957\\_1975\\_The\\_Creative\\_Act.pdf](https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf)>

<sup>237</sup> DUCHAMP, Marcel – *The Creative Act* [em linha] [consultado a 30 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp\\_Marcel\\_1957\\_1975\\_The\\_Creative\\_Act.pdf](https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf)>

arte, que ocorre uma «verdadeira transubstanciação»<sup>238</sup> e o papel do espectador passa então a situar-se na determinação do peso do trabalho que observa aos olhos da estética, da sensibilidade e da experimentação.<sup>239</sup>

Como afirma Lygia Clark, «a obra de arte de todos os tempos pressupõe pensamento e expressão»<sup>240</sup>. Isto justifica que a “opção” e o “ato” constituem como meios de comunicação agora completamente abertos, orgânicos e singulares, pois cada “espectador-autor” toma a sua própria consciência de um espaço que ocupa através do seu corpo e das ações inerentes ao mesmo; ou seja, do espaço que vai para além dele e é através delas que nasce única e exclusivamente a própria obra de arte.<sup>241</sup> Nesta ordem, a artista declara ainda que não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito mas sim, um meio para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio “eu”.<sup>242</sup> Isto dá a entender que o espectador do modernismo torna-se então quase tão importante à obra de arte como ela própria.

Pode-se, a par disto, invocar a obra de Lygia Pape, que aqui já foi referida, como significante pois não existe como um único significado fechado e para se realizar, precisa da presença física do observador, ou do indivíduo comum que, inconscientemente transforma o seu próprio corpo e vivência no suporte da própria obra.<sup>243</sup>

Em suma, pode afirmar-se que todas as transformações que ocorreram na maneira de conceber e encarar a obra de arte a partir do século XX transformaram o ato criativo, num ato coletivo pois não é realizado apenas pelo artista. O espectador transporta a obra de arte para o mundo externo, interrogando e interpretando à luz da sua consciência e das suas vivências, e assim, adicionando também assim a sua contribuição<sup>244</sup> à história da obra de arte em questão.

---

<sup>238</sup> DUCHAMP, Marcel – *The Creative Act* [em linha] [consultado a 30 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp\\_Marcel\\_1957\\_1975\\_The\\_Creative\\_Act.pdf](https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf)>

<sup>239</sup> Ibidem

<sup>240</sup> CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio - *Cartas 1964-74 Lygia Clark Helio Oiticica: organizado por Luciano Figueiredo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. Pp. 84 e 85

<sup>241</sup> Ibidem

<sup>242</sup> Idem. p.86

<sup>243</sup> PEQUENO, Fernanda – *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. p.33

<sup>244</sup> DUCHAMP, Marcel – *The Creative Act* [em linha] [consultado a 30 de Janeiro de 2017] Disponível em: <WWW: [https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp\\_Marcel\\_1957\\_1975\\_The\\_Creative\\_Act.pdf](https://monoskop.org/images/7/7c/Duchamp_Marcel_1957_1975_The_Creative_Act.pdf)>



## 5.2. O tempo e o espaço na obra de arte

A arte «quis-se ferida aberta relativamente à metafísica, mas também como resolução extrema da transcendência com a imanência no plano subjetivo».<sup>245</sup>

Esta viagem pelo reino da tela, que oscila entre «o visto e o não visto»<sup>246</sup>, entre «o apresentado e o sugerido»<sup>247</sup> terá sido o modo que o artista moderno encontrou de conciliar as suas inquietações com a estrutura intelectual da sua época, que o levou, por consequência a olhar para a Natureza de uma maneira particular que, e percebeu rapidamente que era através da destruição da mesma que conseguiria reconstruir a sua própria natureza.<sup>248</sup> E, como será clarificado posteriormente, foi talvez por este processo que o suporte da pintura, ou seja, a tela, tenha passado também.

Zola tem uma teoria da linguagem denominada *Théorie de l'écran* e nessa mesma, a autora defende que a perceção de um objeto nunca se dá diretamente, mas através de uma tela (écran), de uma “personalidade”, de um “temperamento”, sendo que:

«A imagem que se produz nessa tela (...) é a reprodução das coisas e das pessoas colocadas à distância, e esta reprodução, que não poderia ser fiel, mudará tantas vezes quantas uma nova tela (ou tempo, ou geração) se vier impor entre o nosso olho e a criação (...) A realidade exata é, portanto, impossível na obra de arte.»<sup>249</sup>

Acima de tudo, o tempo na tela, ou que através dele é mostrado, trata-se de um tempo "real" ou "experiente", distinto do tempo conceitual, o tempo em que vivemos habitualmente. É de conhecimento geral que, quando o ser humano se encontra ocupado, o tempo acelera, e como, inversamente, quando o homem está aborrecido, o tempo parece arrastar-se. O “tempo real” está então, sempre relacionado com a ação de algo, com um evento de algum tipo, e por isso pode também considerar-se ligado a coisas e espaços.<sup>250</sup>

Deste modo, é possível afirmar que um quadro, uma peça de música, um poema, um drama, cada um confinado dentro de sua respetiva “moldura”, ou seja, um espaço e um tempo constituído por um número fixo de medidas, por maiores que sejam nunca

---

<sup>245</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *As imagens e as coisas*. [s.l.]: Campo das Letras, 2002. p.263

<sup>246</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. p.233

<sup>247</sup> Ibidem

<sup>248</sup> Ibidem

<sup>249</sup> Cit. por SANTOS, António Carlos – *Fotografia e Pintura, a questão do Realismo no século XX* [em linha] Disponível em: <WWW:

[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/121](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/121)>

<sup>250</sup> KAPROW, Allan – *O Legado de Jackson Pollock*. [em linha] [consultado a 3 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

conseguiram quebrar os espaços ou os âmbitos em que se dispõe nem o tempo para a qual se encontram eternamente condenados a observar.<sup>251</sup>

Por outro lado, sabe-se que, a partir da modernidade, o lugar do pintor, o lugar da tela e o lugar do espetador, que as relações estabilizadas guardavam nos respetivos limites, surgem muitas vezes em congruência, difusos ou até invertidos. No trabalho de Helena Almeida por exemplo, que será analisado brevemente, é claro observar que o gesto de pintar dirige-se, não para a tela, mas para o espaço do espectador (ver figura 7 em anexo) ou por outro lado, é a tela que se confunde com uma transparência no plano da imagem, ou, ainda, o espetador que é deslocado para o lugar que antecede a própria tela.<sup>252</sup> Por outro lado, e relativamente ao tempo inerente à obra de arte, apesar de corresponder a um contexto ou momento na história, apresenta-se, por norma, suspenso e subtil e é essa a principal razão para que as “obras de arte felizes”, serem consideradas, como já foi referido, intemporais.

Deste modo, é importante referir que, com esta comunhão de espaços e a suspensão do tempo na obra de arte, o pintor deixou de ser “sujeito da obra”, sendo o seu gesto “criador” a única ação a ser posta em destaque. Por consequência, o espetador deixa a contemplação passiva, e passa a ocupar um ponto de vista privilegiado sobre o “momento fundador” (da obra de arte) que o inclui e faz dele participante assumido na história da obra de arte.<sup>253</sup>

### **5.3. O surgimento do Happening e da Performance**

Pode considerar-se então que, poderá ter sido através de todos os processos pela qual a arte passou nos últimos dois séculos (simplificação e busca pela pureza da forma, autonomização da arte, e exploração dos seus materiais e suportes) que surgiram em meados da década de 60 e inícios da década de 70 o Happening e a Performance.

Sobre o Happening, pode dizer-se que o conceito surgiu através de pequenas apresentações em encontros íntimos em lofts, salas de aula, ginásios e algumas das galerias mais alternativas,<sup>254</sup> e deveriam ser sempre de carácter único e exclusivo ao

---

<sup>251</sup> KAPROW, Allan – O Legado de Jackson Pollock. [em linha] [consultado a 3 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

<sup>252</sup> BRAZ, Ivo – *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.40

<sup>253</sup> Idem. p.50

<sup>254</sup> KAPROW, Allan - *O Legado de Jackson Pollock*. [em linha] [consultado a 20 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

momento primeiro da sua apresentação. Por isso, todos os elementos participantes da obra como o espaço, os materiais e características particulares devem cingir-se apenas e só para aquele único fim a que estariam destinados.<sup>255</sup>, sendo que a maioria desses eventos deveria refletir diretamente a pintura contemporânea da época.<sup>256</sup>

Segundo Kaprow, as instalações consistiam em «representações espaciais de uma atitude polivalente face à pintura»<sup>257</sup>, servindo para «dar expressão dramática a soldadinhos de chumbo, histórias e estruturas musicais»<sup>258</sup> que ele tentara «incorporar apenas na pintura»<sup>259</sup>. Por outro lado e para Jim Dine, as performances que concebia eram uma extensão da vida quotidiana, e não dos seus quadros, ainda que reconhecesse que, na verdade, se relacionavam com aquilo que pintava e Robert Whitman, apesar de ter sido pintor, via as suas performances essencialmente como eventos teatrais pois admitia que as mesmas consumiam o tempo e para este artista o tempo era um material e meio de trabalho tal e qual como a tinta ou o gesso. Al Hansen, por outro lado, voltou-se para a performance em protesto contra a «total ausência de qualquer coisa interessante nas formas de teatro mais convencionais»<sup>260</sup>, uma vez que, o tipo de obra de arte que mais lhe interessava, era a que «envolia o observador e que se sobrepunha a diferentes formas de arte, interpenetrando-as,»<sup>261</sup>e pensa-se também aqui que o Happening consegue de facto reunir todas estas faculdades e intensões

Relativamente à obra “18 Happenings in 6 Parts”, um dos Happenings mais significativos da história da arte (ver figura 8 em anexo) sabe-se que Allan Kaprow a apresentou na Reuben Gallery, em Nova Iorque, no Outono de 1959. Foi uma das primeiras oportunidades de um público geral assistir aos eventos ao vivo que vários artistas já apresentavam em privado, na presença de amigos apenas. Tendo decido que estava na altura de “aumentar a responsabilidade do observador”, Kaprow enviou uma série de convites que incluíam a seguinte afirmação: «o público fará parte integrante dos happenings, irá vivenciá-los simultaneamente.»<sup>262</sup> Pouco depois desse primeiro convite, algumas das mesmas pessoas que tinham sido convidadas, receberam envelopes de

---

<sup>255</sup> KAPROW, Allan - *O Legado de Jackson Pollock*. [em linha] [consultado a 20 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

<sup>256</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.161

<sup>257</sup> Ibidem

<sup>258</sup> Ibidem

<sup>259</sup> Ibidem

<sup>260</sup> Ibidem

<sup>261</sup> Ibidem

<sup>262</sup> Idem. Pp. 161 e 162

plástico contendo pedaços de papel, fotografias, e madeira, fragmentos pintados e figuras recortadas. Juntamente dava-se uma subtil ideia do que o público iria presentear: «Esta obra vai desenrolar-se em três salas, cada uma de tamanho e características diferentes [...] Alguns convidados também atuarão.»<sup>263</sup>

Aqueles que compareceram à Reuben Gallery encontraram, no segundo andar, um estúdio dividido com paredes de plástico. Nos três espaços criados, encontravam-se cadeiras organizadas em círculos e retângulos que obrigavam, por consequência, os visitantes a ficarem virados para direções diferentes. Havia também luzes coloridas que atravessavam o espaço subdividido; na terceira sala, uma espécie de persiana ocultava a “sala de controlo” que serviria de entrada e de saída para os performers. Podiam também ser vistos espelhos de parede na primeira e na segunda sala que pretendiam refletir a disposição complexa do espaço. Cada visitante recebeu um programa e três cartões agrafados. «A performance está dividida em seis partes»<sup>264</sup>, explicava-se. «Cada parte inclui três happenings que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada um serão assinalados pelo toque de uma campainha. No final da performance, a campainha soará duas vezes.»<sup>265</sup> Os espetadores foram avisados de que teriam de seguir as instruções de forma rigorosa durante as partes um e dois, sendo que podiam sentar-se na segunda sala e durante as partes três e quatro podiam passar para a primeira sala, e assim por diante, sempre ao soar da campainha. Os intervalos durariam precisamente dois minutos e dois intervalos de quinze minutos separariam as maiores divisões.<sup>266</sup>

Os visitantes (que no programa vinham designados como parte do elenco do Happening) ocuparam os seus lugares ao soar de uma campainha. Anunciou-se então o início da performance através de amplificadores de som. Os intérpretes marcharam rigidamente em fila pelos corredores entre as salas improvisadas. Numa delas uma mulher permaneceu imóvel por dez segundos, com o braço esquerdo erguido, enquanto mantinha o cotovelo apontado para o chão. Entretanto, projetavam-se slides numa sala. Seguidamente, dois performers leram os cartazes que traziam nas mãos: «Diz-se que o tempo é essência (...) nós conhecemos o tempo (...) espiritualmente (...)»<sup>267</sup>, entre outras

---

<sup>263</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.162

<sup>264</sup> Cit. por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. 161 e 162

<sup>265</sup> Cit. por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. 161 e 162

<sup>266</sup> Idem. Pp. 162 e 163

<sup>267</sup> Cit. por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.163

coisas. Ouviam-se ainda sons de flauta, violino e outros instrumentos e ainda pintores que pintavam sobre telas não preparadas, presas às paredes. Gramofones circulavam sobre mesas pequenas com rodas e, finalmente, depois de noventa minutos de dezoito happenings simultâneos e consecutivos, quatro rolos de papel de quase três metros de altura, fixos numa barra horizontal, começaram a desenrolar-se por entre os performers masculinos e femininos que declaravam monossílabos como por exemplo: «mas...»; «bem...» e como o prometido, a campainha tocou duas vezes, anunciando o fim da performance.<sup>268</sup>

Ao público coube imaginar o que significariam aqueles eventos fragmentados, pois Kaprow prevenia que «as ações não terão nenhum sentido muito claro no que diz respeito ao artista.»<sup>269</sup> Desta mesma maneira, chegou-se à conclusão que o termo happening não tinha significado. Pretendia-se, apenas, que indicasse «algo de espontâneo, algo que acontece por acaso.»<sup>270</sup> Não obstante, toda a peça foi cuidadosamente ensaiada ao longo de duas semanas antes da estreia e, diariamente. Além disso, os performers tinham memorizado os desenhos e as marcações de tempo indicados com precisão por Kaprow, de modo que cada sequência de movimentos fosse mantida sobre controlo rigoroso.<sup>271</sup>

Por outro lado, e relativamente à performance deve, antes de mais, ser entendida, não como um meio de transmissão do saber ou do intelecto do artista ou do espectador, mas como uma terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui, nem nunca vai conseguir possuir. Essa terceira coisa, ou seja, a performance situa-se entre os dois, retirando toda e qualquer possibilidade de transmissão direta de ideias ou pensamentos e afastando assim, por consequência, qualquer ideia semelhante à dicotomia causa/efeito.<sup>272</sup>

Sabe-se então que Pollock é considerado como o pioneiro da performance pois todo o processo que envolvia as suas pinturas era tão ou mais importante como resultado final. O pintor adotou vários métodos e técnicas não convencionais ao ato de criação artística como o *dripping*, o golpear, espremer tubos de tinta, fazer borrões sendo que

---

<sup>268</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 163

<sup>269</sup> Cit. por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.163

<sup>270</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.p. 163

<sup>271</sup> Ibidem

<sup>272</sup> RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. 1ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. Pp. 24 e 25

tudo o que integrasse a obra de arte teria de dar um valor quase absoluto ao gesto habitual do artista. Preferindo sempre telas de grandes formatos, estendia-as no chão, (o que dificultava o artista a ver o todo ou qualquer secção prolongada de partes). Pollock afirmava mesmo que construía as suas obras, situado “dentro” do espaço pictórico da tela, ou seja, da sua própria obra. Por outro lado, o “automatismo do ato” torna claro não só que neste caso não se trata apenas, e só, do velho ofício ou do ato de pintar, mas também que esse ato talvez chegue a assemelhar-se a um ritual, que por acaso (ou não) usa a tinta como um dos seus materiais.<sup>273</sup> (ver figura 9 em anexo)

É ainda importante referir que, a opção deste pintor por telas enormes serviu também como mote para o início da criação de ambientes pois, as suas pinturas de escala mural deixaram elas mesmas de serem consideradas pinturas e começaram a ser denominadas de ambientes.<sup>274</sup>

Pode então dizer-se que, com o seu legado, J. Pollock provou ao público de arte que o espaço do artista, do espetador e do mundo exterior devem coexistir de um modo muito permutável<sup>275</sup>, e foi através deste ideal que se desenvolveu o Happening e a Performance.

Este meio de expressão artística passou a ser reconhecido como independente na década de 1970. Nessa época, a arte conceptual, que privilegiava a arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinava a ser comprada ou vendida, estava no seu apogeu, e a performance, sendo frequentemente uma demonstração, ou execução, dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais visível deste período. Surgiram então espaços dedicados à arte da performance nos maiores centros artísticos internacionais. Os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance nos seus cursos e fundaram-se ainda revistas especializadas nesta mesma área.<sup>276</sup>

Schlemmer elaborou uma teoria específica da performance à luz dos objetivos da oficina de teatro. Escrita num diário que manteve consigo desde o início do de 1911 até à sua morte, a teoria da performance<sup>277</sup> traduziu as interrogações deste filósofo sob

---

<sup>273</sup> KAPROW, Allan – *O Legado de Jackson Pollock, 1958 O Legado de Jackson Pollock*. [em linha] [consultado a 25 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-o-legado-de-jackson-pollock.pdf>>

<sup>274</sup> Ibidem

<sup>275</sup> Ibidem

<sup>276</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.7

<sup>277</sup> Cit. Por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.131

metáfora da forma da clássica da oposição mitológica entre Apolo e Dionísio, admitindo que a teoria pertencia a Apolo, o deus do intelecto, enquanto a prática era simbolizada pelas festas de Dionísio.<sup>278</sup>

As inquietações de Schlemmer entre teoria e prática refletiam então uma “ética puritana”, uma vez que este considerava a pintura e o desenho, os aspetos mais estritamente intelectuais da sua obra, enquanto o prazer em estado puro que obtinha das experiências teatrais e artísticas era, nas suas palavras, constantemente suspeito por essa razão. Na pintura, tal como nas experiências teatrais, a investigação dizia sobretudo respeito ao espaço pois as pinturas delineavam, na sua forma e suporte tradicional e clássico o elemento bidimensional do espaço, enquanto o teatro oferecia um lugar em que se podia habitar e “sentir” o espaço.<sup>279</sup>

Contudo, e apesar das dúvidas quanto à especificidade dos dois meios de expressão, teatro e pintura, Schlemmer<sup>280</sup> entendia-os como atividades complementares: nos seus escritos, declara claramente a pintura como pesquisa teórica, enquanto a performance significava a “prática” dessa equação clássica.<sup>281</sup> Desta forma, e a partir desta teoria bem fundamentada, percebe-se agora o porquê de se defender nesta argumentação que a vontade da destruição do espaço pictórico enquanto suporte e delimitação da obra constituiu num fator importante para a criação da performance, pois, este meio de expressão artístico comporta em si mesmo o desenho e a pintura (como base e teoria primeira) e a ação (que pode ser da autoria do artista ou do espetador) como meio de comunicação prático e efetivo.

Um exemplo apelativo da Performance é a obra criada por Yves Klein, denominada "Revolução Azul" (ver figura 10 em anexo). Para Klein, pintar era “como a janela de uma prisão em que as linhas, os contornos, as formas e a composição são determinadas pelas grades.” A obra em destaque apresentou-se seu jornal “Le journal d’un seul jour” pela primeira página que mostrava uma fotografia de Klein a saltar para o vazio. Isto faz todo o sentido se tivermos em conta que, para o artista, a arte era uma conceção de vida, não se resumindo a um pintor com um pincel dentro do atelier e todas as suas ações se

---

<sup>278</sup> Cit. por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007 p.132

<sup>279</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.132

<sup>280</sup> Cit. por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.132

<sup>281</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.133

traduziam e deviam ser interpretadas à luz de um protesto contra essa imagem limitativa do artista. Se as cores são “os verdadeiros habitantes do espaço”, e o vazio é representado pela a cor azul, então o artista podia muito bem abandonar a paleta, o pincel e o modelo, esses eternos componentes do atelier, e da própria obra de arte. Nesse sentido, o modelo tornava-se a “verdadeira atmosfera de carne em si”<sup>282</sup> atuando diretamente na obra de arte e o trabalho artístico em questão transporta claramente essa ideia, visto que é a modelo que pinta o seu próprio corpo e o transfere ainda sob indicações e ordens do artista, para o espaço pictórico, agora, extenso, ilimitado e transformado, de certa forma, em espaço cénico ou em mural.

Klein chegou então à conclusão de que não precisava, de modo algum, de pintar a partir de modelos, mas sim com eles e através da ação deles. Retirou então os quadros do seu atelier e pintou os corpos dos modelos com o seu “azul perfeito” (ver nota 5 em anexo) pedindo-lhes que pressionassem os corpos encharcados de tinta contra as telas preparadas. «Elas transformaram-se em pincéis vivos. (...) Sob a minha orientação, a própria carne aplicava cor à superfície, e fazia-o com irretocável exatidão»<sup>283</sup>. Maravilhado com o facto de essas monocromias serem criadas a partir da “experiência imediata” Klein desfrutava, por outro lado a realização da sua obra pois afirma que pode permanecer «limpo, sem se sujar»<sup>284</sup>, ao contrário das modelos lambuzadas de tinta, sendo que a obra se consumava ali, à sua frente, com a colaboração integral da modelo e o artista podia saudar o nascimento da sua obra «de maneira adequada, vestido a rigor.»<sup>285</sup>

Desta forma, deve afirmar-se que este artista via este tipo de demonstrações artísticas como forma de «rasgar o véu do atelier»<sup>286</sup> e funcionavam ainda como «marcas espirituais de momentos apreendidos.»<sup>287</sup> Ou seja, embora sejam as pinturas as marcas palpáveis e de validade eterna desta performance, aquilo que realmente importaria neste ato artístico era o momento em si da concretização da obra, ainda que fosse concebido teoricamente pelo artista e corporeamente por modelos contratados.

Assim, pode concluir-se que o Happening e a Performance foram vistos já na sua época como a “obra de arte perfeita” (e completa) uma vez que consagravam em si

---

<sup>282</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. Pp. 181 e 182

<sup>283</sup> Cit. por GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. Pp. 182 e 183

<sup>284</sup> Ibidem

<sup>285</sup> GOLDBER, Roselee – *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. Pp. 182 e 183

<sup>286</sup> Ibidem

<sup>287</sup> Idem. p.183



mesmos, características inerentes à arquitetura, à escultura e à pintura, colocando ainda a obra, o pintor e o espetador a habitar o mesmo espaço.<sup>288</sup> Este tipo de expressão artística é a perfeita personificação da ideia de que «a linha entre arte e vida deve ser mantida tão fluida, e talvez indistinta, quanto possível»,<sup>289</sup> e que o tempo e o espaço passaram, a partir desta época, a fazer parte da equação que existe no ato de concretizar e posteriormente vivenciar a obra de arte, ainda que, como já aqui foi admitido, ambos os processos estejam interligados entre si e possuam o mesmo valor.

---

<sup>288</sup> KAPROW, Allan - *From Assemblages, Environments and Happenings in Art in Theory*. [em linha] [consultado a 22 de Fevereiro de 2017] Disponível em: <WWW:https://monoskop.org/images/b/b8/Harrison\_Charles\_Wood\_Paul\_edu\_Art\_in\_Theory\_1900-1990\_An\_Anthology\_of\_Changing\_Ideas.pdf>

<sup>289</sup> Ibidem

## 6. A passagem para o outro lado da tela: exemplos estrangeiros

---

Assim, e tendo em conta tudo aquilo que já foi escrito sobre a consciência da materialidade, da autonomia e do processo para o alcance da transcendência (ou da passagem para “o outro lado da tela” por parte do objeto artístico), tais ideias devem ser agora ilustradas com obras de arte a fim de consolidar o que foi constatado até então.

As obras aqui apresentadas foram escolhidas segundo critérios de cronologia, situando-se, todas elas, praticamente na primeira metade do século XX e pretendem, de forma particular, mostrar que os artistas não exploraram e alteraram não só o material de suporte da pintura, mas também a forma e a linguagem da sua plástica em prol da passagem para o “outro lado da tela”.

As três primeiras obras constituem como exemplos em que o observador é convidado a passar para o outro lado da tela e, por consequência, a obter uma nova percepção da peça. Porém, nos últimos dois exemplos (estrangeiros) o observador é impedido de “visitar” o outro lado da tela mas, obtém contudo, também uma diferente compreensão da noção de espaço (e profundidade) inerentes ao universo da obra de arte, que é por sua vez conferida, não pelo material de suporte que a compõe mas pelas formas que a suportam.

### 6.1. A revolução do suporte pela substituição da tela pelo vidro - Marcel Duchamp – “Le Grand Verre” (1915 – 1923)

Marcel Duchamp (ver nota 6 em anexo)<sup>290</sup> foi consagrado como um artista francês que rompeu os limites entre obras de arte e objetos pertencentes ao quotidiano, sendo o seu ato e vontade irreverentes materializados pela invenção dos *ready-mades* que o anunciou como precursor de uma revolução artística.<sup>291</sup>

Relativamente à sua obra pictórica e àquilo que o mesmo pensava sobre a arte, é necessário ter em conta que Marcel Duchamp foi das primeiras personalidades inerentes ao mundo da arte capaz de admitir (em entrevistas a Pierre Cabanne) que a pintura (constituída antes de mais por artefactos materiais como a tela e as tintas) morre ao fim de uns anos tal como o homem que o fez, pois todo aquele material utilizado perde o

---

<sup>290</sup> LEBEL, Robert – *Marcel Duchamp*. [em linha ] [consultado a 3 de Março de 2017]Disponível em: <WWW:https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp>

<sup>291</sup> Ibidem

brilho e a vivacidade que tivera outrora, ou seja, no momento da sua execução e termino.<sup>292</sup>

Nesta ordem, o pintor classificou a sua obra pictórica mais emblemática “Le Grand Verre” (terminado em 1915), como sendo uma projeção de um objeto a quatro dimensões,<sup>293</sup> pois afirma ter sido o primeiro na história da arte a ter recusado a noção de pintura e não apenas a pintura de cavalete, mas de qualquer pintura. Diz ainda que, numa época como a que estamos inseridos não se pode continuar a fazer pintura a óleo e que a mesma (após quatrocentos ou quinhentos anos de existência), não tem nenhuma razão de ter a eternidade como domínio. Consequentemente, declara ainda que se os avanços do mundo e da técnica deram origem a outras fórmulas de expressão, é preciso aproveitá-las, uma vez que, agora o quadro deixa de ser unicamente um elemento de decoração e passa a existir por si mesmo, cumprindo as funções que lhe estão individualmente associadas.

Assim, a arte é então entendida por Duchamp como um processo de afirmação própria como signo. Signo esse que já não se encontra estritamente vinculado à função decorativa.<sup>294</sup> Para ilustrar as suas crenças, o artista procurou fazer da pintura algo mais do que um mero efeito visual e plástico para satisfação da retina; procurou sobretudo um progressivo movimento de retraimento do espaço da representação.<sup>295</sup>

Nesta perspetiva, “Le Grand Verre” (ver figura 11 em anexo), vem ocupar um lugar de destaque, ao reduzir o espaço da bidimensionalidade ao nível da transparência, face à qual o lugar do espectador é definitivamente deslocado, uma vez que pode percorrer o lugar de exposição vendo ora o verso ora o reverso do “quadro”. Nesta ordem, este pode ainda observar simultaneamente os outros espectadores através da própria obra, integrando-a finalmente de um modo ativo no espaço circundante. Assim, é possível dizer que a conquista de Duchamp nesta obra foi criar um lugar habitado simultaneamente pela obra e pelo seu espectador, onde estes dois existem um pelo outro e/ou um para o outro.<sup>296</sup>

É ainda preciso ter em conta que uma das chaves para a compreensão do “Le Grand Verre” reside justamente nesta relação: «uma obra de arte deve incorporar tudo aquilo que sobre ela se diz, na medida em que, para além da sua resolução plástica, ela é,

---

<sup>292</sup> GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d’água, 2005. Pp. 103 e 104

<sup>293</sup> CABANNE, Pierre – *Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002. p.60

<sup>294</sup> Idem. p.147

<sup>295</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O Plano de Imagem*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. p.221

<sup>296</sup> Idem. p.222

antes de mais, criação de cultura, da obra e do espectador»<sup>297</sup>. Espectador este que se encontra em constante reflexão sobre aquilo que vê e, o que o vê também o reflete em simultâneo. O que se avalia, em termos físicos, na contemplação da obra (com a introdução da transparência através do vidro duplo em que a pintura habita o espaço intervalar) é, em primeiro lugar, a possibilidade de circulação do espectador em torno dela, e em segundo, a recuperação de um tipo de construção de perspetiva adaptadas agora às novas “necessidades” do objeto artístico.

Marcel Duchamp desejou então incorporar no interior da obra a própria leitura do seu espaço exterior, estendendo-se esta além da superfície do suporte. Para isso, utilizou o vidro e da transparência e assim integrou na experiência da contemplação aquilo que existe para além da superfície ou seja, o próprio espaço físico da exposição.<sup>298</sup>

Assim, pode dizer-se que se trata, essencialmente, de ultrapassar o fundo (da superfície do quadro enquanto lugar físico limite), deixando assim a forma ou assunto da obra de arte suspensa num espaço transparente que, ao integrar o seu próprio exterior, passa a fazer do espectador uma personagem do próprio “quadro”. Desta forma, é possível afirmar que Duchamp se deu conta, de um modo preciso e absolutamente consciente, de que o que faz a obra de arte não é apenas o artista mas também o juízo que é produzido sobre ela. Tal significa que é preciso ter em conta, não apenas o juízo do presente como, sobretudo, o do futuro e, por excelência daquele que lhe chegará por via da legitimação da futura inclusão no espaço do museu.<sup>299</sup>

Não obstante, “Le Grand Verre” pode ser considerada a mais emblemática das suas obras pois talvez seja a única a cumprir, totalmente, o desígnio de espetacularidade simbólica tão ambicionada por Duchamp. Vários teóricos classificam-no como um “espelho-armadilha” pois a mesma peça que fabrica em primeira mão uma realidade (poética) autónoma, fá-lo, concomitantemente dentro um paralelismo absoluto com o concreto, numa espécie de competição dialética com a realidade. Por outro lado, é profundamente reveladora a transparência vítrea que lhe serve de justificação: «nada mostrar, para nada servir»<sup>300</sup>; esta assume-se então «como uma janela que não se inibe de mostrar o que está para lá da matéria e da composição criada pelo artista»<sup>301</sup>.

---

<sup>297</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O Plano de Imagem*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. p.226

<sup>298</sup> Ibidem

<sup>299</sup> Idem. p. 227

<sup>300</sup> Ibidem

<sup>301</sup> Ibidem

O objetivo de Duchamp terá sido, sem dúvida, oferecer à arte uma nova função, sentido, importância e autonomia no mundo em que habita. Tal significa que, o artista complementou a proposta dadaísta que já tinha gerado por sua vez, uma atitude experimental relativamente à arte, o que, a posteriori acabou por obrigar o artista moderno a ser mais criativo, dinâmico e sobretudo a adiantar-se ao inevitável processo de absorção e transformação ideológica do seu “produto final”.<sup>302</sup>

Por fim, deve salientar-se que partir do “*Le Grand Verre*”, isto é, após a conquista da transparência, o lugar do objeto artístico, (um lugar incerto que já não pertence ao domínio da pintura nem da escultura, mas sim a um outro lugar da expressão artística sublime e transcendente) foi definitivamente consagrado,<sup>303</sup> pois Marcel Duchamp tinha para si como máxima da época que «a consciência da obscuridade, ou seja, daquilo que não é familiar ao olho humano, é a condição do desejo de ver mais além da visão ocular ou do vidro transparente».<sup>304</sup>

Como artista e anti-artista, Marcel Duchamp é considerado um dos principais espíritos da pintura do século XX. Com exceção do “*Nude Descending a Staircase*” as obras foram ignoradas pelo público durante a maior parte de sua vida. Até 1960, apenas grupos de vanguarda como os surrealistas afirmaram que ele era relevante, enquanto que para círculos de arte “oficiais” e críticos sofisticados ele parecia ser apenas um excêntrico e algo de um fracasso.<sup>305</sup>

No entanto, quando completou pouco mais de 70 anos, consagrou-se nos estados unidos como uma identidade incontornável na arte, cuja atitude inteiramente nova em relação à arte e à sociedade, longe de ser negativa ou nihilista, havia conduzido à arte pop, à *optical art* e a muitos outros movimentos abraçados por artistas mais jovens em todos os lugares. Duchamp não só transformou o rumo da história da arte, como também interferiu no modo de pensar e atuar dos próprios artistas vigentes e posteriores.<sup>306</sup>

---

<sup>302</sup> CAMPOS, Jorge Lúcio de - *Duchamp e o sentido enviesado: Ainda sobre Le Grand Verre*. [em linha] [consultado a 5 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/campos-jorge-2013-duchamp-sentido-enviesado.pdf>>

<sup>303</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O Plano de Imagem*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. Pp. 229 a 230

<sup>304</sup> CABANNE, Pierre – *Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002. p. 200

<sup>305</sup> LEBEL, Robert – *Marcel Duchamp*. [em linha] [consultado a 5 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:<https://www.britannica.com/biography/Marcel-Duchamp>>

<sup>306</sup> Ibidem

## 6.2. A revolução do suporte pelo tratamento da tela como epiderme - Lucio Fontana – *Concetto Spaziale* (1966)

O artista italiano Lucio Fontana (ver nota 7 em anexo)<sup>307</sup> é considerado como um dos renovadores da linguagem visual e responsável pela conquista de novas liberdades compositivas na arte, sendo que a sua maior conquista possa ter sido a integração do espaço real (tal como Marcel Duchamp) na obra de arte bidimensional.

Nesta ordem, e tal como já foi referido relativamente a Duchamp, este segundo artista realça a importância do conceito sobre a execução. Para ele um único ato de perfuração ou incisão da tela (como acontece na série “*Concetto Spaziale*“, concebidas entre 1961 e 1963), (ver figura 12 em anexo), seria suficiente para concretizar ou tentar resolver as questões das quais pretendia que o seu trabalho se debruçasse. Assim, pode dizer-se que Fontana procurou conferir à pintura uma «personalidade corpórea»<sup>308</sup> sendo que a superfície da tela simbolizasse a epiderme e a ação do artista, a ferida.

Em 1946, Lucio publicou na Argentina o “Manifesto Branco”, como já foi referido, onde defendeu que a arte se deveria assumir como uma disciplina capaz de se libertar da herança do Renascimento, sendo que uma parte desta herança era a criação da noção de profundidade através da perspetiva. E, nesta ordem, o artista ao provocar a abertura física da superfície da pintura (ou da tela) ilustra a sua busca incessante de uma (nova) noção de perspetiva e, por consequência, uma (nova) noção de interligação entre o espaço ocupado pelo observador e o espaço pictórico.

Segundo António Quadros Ferreira: «o sistema de laceração de Fontana não é mais do que o sistema que permite, num exercício de transposição de energia, a revelação do branco, a evidência do infinito»<sup>309</sup>. Assim, é possível então perceber que apesar da série de pinturas “*Concetto Spaziale*” serem consideradas obras pictóricas, para o artista representavam, contudo, uma nova forma de fazer escultura<sup>310</sup> pois estas telas não se resumiam apenas ao cómodo ato de pintar pois representavam também a transcendência

---

<sup>307</sup> [s.a.] - Lucio Fontana [em linha] [consultado a 10 de Maio de 2017] Disponível em: <WWW: <http://www.lucio-fontana.com/>>

<sup>308</sup> Ibidem

<sup>309</sup> Cit. por GARCIA, Elsa – Lúcio Fontana: a Era do Espaço. [consultado a 6 de Março de 2017] [em linha] Disponível em: <WWW: <http://umbigomagazine.com/um/2012-08-31/lucio-fontana-a-era-do-espaco.html>>

<sup>310</sup> GARCIA, Elsa – Lúcio Fontana: a Era do Espaço. [consultado a 6 de Março de 2017] [em linha] Disponível em: <WWW: <http://umbigomagazine.com/um/2012-08-31/lucio-fontana-a-era-do-espaco.html>>

da atitude do artista perante a arte, porque tal como Marcel Duchamp, este também reclamou a rejeição das formas de arte tradicionais (nomeadamente renascentistas).

Não obstante, pode declarar-se que a principal contribuição do movimento de Fontana foi o alargamento do entendimento da tela e da sua superfície enquanto campo de representação, superando a bidimensionalidade. Nesta ordem, pode dizer-se que, para o artista em questão, a figura (ou o que supostamente está representado, não funciona mais como suporte, mas sim o suporte (ou seja, a tela) como figura central da acção. Logo, existem duas ideias a reter: em primeira instância, o artista ao criar uma obra deste género tem que ter antes de mais consciência daquilo que é a obra de arte enquanto definição material e concreta (ou seja, tinta e tela) para que, a posteriori surja o desejo de a transformar em uma outra coisa; e em segundo lugar, deve perceber-se que o espectador desta obra estará, muito provavelmente, à procura de algo que se encontra para além da tela, uma vez que este é levado a emergir o seu olhar através das incisões da mesma, como se existisse outra realidade para além da que se encontra na superfície plana e primeira do quadro.<sup>311</sup>

Nesta ordem, é possível concluir que o trabalho de Lúcio Fontana reflete e investiga sobre a questão do suporte da pintura, pois explora as suas inquietações através da relação clara, crua, evidente e até violenta que com o mesmo mantém nesta série de obras já supracitadas. O artista construiu assim uma obra baseada no gesto como tensão e na interminável procura de um absoluto,<sup>312</sup> onde o espaço pictórico e o lugar do observador existem em congruência, e onde a tela não se admite como uma porta de acesso limitado ao que ali pretende ser representado.

Lucio Fontana pertence aos mais importantes e influentes artistas italianos, morre em Comabbio perto de Varese em 7 de julho de 1968.<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup> GARCIA, Elsa – *Lúcio Fontana: a Era do Espaço*. [Consultado a 6 de Março de 2017] [em linha] Disponível em: <WWW: <http://umbigomagazine.com/um/2012-08-31/lucio-fontana-a-era-do-espaco.html>>

<sup>312</sup> Ibidem

<sup>313</sup> [s.a.] - *Lucio Fontana* [em linha] Disponível em: <WWW: <http://www.lucio-fontana.com/>>

### 6.3. A revolução do suporte: quando o artista passa pela tela: Grupo Gutai – “Holes”; “Laceration of Paper” (1950;1955)

A *Gutai Art Association* (ver nota 8 em anexo)<sup>314</sup> foi fundado na cidade cosmopolita de Ashiya, perto de Osaka, no oeste do Japão.<sup>315</sup> O nome do grupo não foi escolhido por acaso, sendo que no seu total significa encarnação e/ou personificação e, fazendo a separação do termo remete-nos para “gu” como ferramenta, medida, como fazer algo e “tai” para corpo.<sup>316</sup>

Desde seus primeiros eventos os artistas Gutai procuraram quebrar as barreiras entre arte, o público comum e leigo naquilo que diz respeito ao universo artístico já consagrado e a vida quotidiana, e continuamente assumiram novos desafios usando o corpo em ação direta com materiais diversos, as noções de tempo e espaço, e natureza e tecnologia.<sup>317</sup>

As primeiras experiências foram pinturas similares a caligráficos (ver nota 9 em anexo)<sup>318</sup> por Kazuo Shiraga feita com manchas de tinta em torno de uma tela evoca abstração gestual de Pollock e seguidamente começaram a desenvolver performances e instalações.<sup>319</sup>

Para uma nação recentemente derrotada na Segunda Guerra Mundial que se encontrava a recuperar das sombras do totalitarismo, o grupo Gutai teve como mote a exploração de novas fronteiras artísticas. O grupo sempre demonstrou grande interesse em obras de grande escala, de carácter performativo ou mesmo na criação de ambientes ou até eventos teatrais.<sup>320</sup>

Em 1956 surge o *Yoshihara Gutai Manifesto*, onde os artistas envolvidos expõem o seu fascínio pela beleza contida nas coisas quando se danificam. O processo de deterioração é então celebrado, por estes artistas, como uma maneira de revelar a vida interior de um material ou objeto. Estes acreditavam que a mudança de aparência dos objetos devido aos danos do tempo ou destruição por desastres no decorrer dos séculos

---

<sup>314</sup> [s.a.] *Grupo Gutai - Relação entre pintura e performance* [em linha] [consultado a 15 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <https://superficialdosensivel.wordpress.com/2013/03/05/grupo-gutai/>>

<sup>315</sup> Ibidem

<sup>316</sup> Ibidem

<sup>317</sup> Ibidem

<sup>318</sup> [s.a.] – *Caligrafia (significado)*. [em linha] [consultado a 15 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/caligrafia/>>

<sup>319</sup> GUZMAN, Victor – *Grupo Gutai*. [em linha] [consultado a 17 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <http://proyectoidis.org/grupo-gutai/>>

<sup>320</sup> Ibidem



deveria ser interpretada como a “beleza de decaimento” uma vez que assim, o objeto em questão tem a oportunidade de revelar as suas características primeiras e originais.<sup>321</sup>

Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama e Atsuko Tanaka são alguns dos nomes de artistas que fizeram parte deste grupo, sendo que, aqui os nomeados sejam os mais relevantes para esta investigação uma vez que todos realizaram performances que tinham como principal mote o constante diálogo com a pintura.<sup>322</sup>

Nesta ordem e no contexto do pós-guerra japonês, o país que antes era fortemente tradicionalista, foi obrigado a abrir-se culturalmente com a invasão do mercado capitalista, que dinamizou, por consequência, a vida cultural das pessoas, sendo que muitos aspetos negativos foram gerados neste processo, ainda que, este ambiente tenha sido o mais favorável para que outras formas de expressão artística tivessem surgido. Assim, este dinamismo cultural gerou um novo universo simbólico e o grupo Gutai aproveitou tal clima para explorar diversas e inovadoras formas criação que pudessem refletir o contexto pós-guerra.<sup>323</sup>

Para este trabalho de investigação interessa sobretudo dar importância ao trabalho realizado em 1955 pelo performer Saburo Murakami, denominado “*Laceration on Paper*”. (ver figura 13 em anexo)

Nesta obra, o artista atravessa uma série de folhas de papel paralelas entre si e aqui, o corpo do artista rompe o suporte pictórico, mostrando a fraqueza ou a resistência do mesmo, assim como o outro lado da tela ao observador.

Para o desempenho nesta performance, Murakami construiu uma estrutura de telas de papel com cerca de seis metros de altura e doze metros de largura, cada uma das telas, sendo que, posteriormente, o artista se lançou através das telas criando seis buracos e várias camadas de papel rasgado. Nesta obra é então de salientar que a violência do ato artista expôs as propriedades fundamentais do próprio material, sendo que devido à sua associação com as divisórias de papel e madeira *shoji* e *fusuma* (que constituem a arquitetura japonesa interior), o trabalho de Murakami foi interpretado por teóricos da época como uma metáfora ao ato de rompimento dos limites culturais convencionais e remeteu ainda para a ideia da tela como um espaço possível de habitar ainda que desde

---

<sup>321</sup> GUZMAN, Victor – *Grupo Gutai*. [em linha] [consultado a 17 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <http://proyectoidis.org/grupo-gutai/>>

<sup>322</sup> [s.a.] *Grupo Gutai- Relação entre pintura e performance* [em linha] [consultado a 15 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <https://superficiadosensivel.wordpress.com/2013/03/05/grupo-gutai/>>

<sup>323</sup> Ibidem

sempre, esteja ligada ao conceito e características da bidimensionalidade. Para Alfred Pacquement é considerado como «o trabalho Gutai mais perfeito»<sup>324</sup>, e, na mesma época, foi entendido pelos japoneses como o ato de vandalismo que se transformou um ato de nascimento, liberdade e afirmação.<sup>325</sup> Nascimento esse de novas formas culturais, de liberdade de expressão e ainda de criação de uma identidade própria e única culturais do país.

Por outro lado, deve também ser considerado para esta investigação, o artista Shimamoto que se encontrava a elaborar pinturas com várias camadas de jornal coladas, pintadas e depois perfuradas. Shozo Shimamoto reconhecido pelas suas experimentações de perfurações na tela que compõem a série denominada “*Works (Holes)*” (ver figura 14 em anexo),<sup>326</sup> foi um dos primeiros a perceber as possibilidades implícitas nos ensinamentos de seu mentor. Começou a sua série (“*Works: Holes*”) em 1950 ao trabalhar numa lona improvisada constituída por camadas de jornal que prendeu então a um pedaço simples de madeira.<sup>327</sup>

Escovando a superfície com pintura à base de óleo, Shimamoto desenhava na superfície com um lápis, algumas linhas e marcas. Quando o jornal caiu acidentalmente, Shimamoto respondeu deliberadamente fazendo quebras no resto da pintura. De acordo com Shimamoto, quando ele mostrou o primeiro buraco trabalhar para Yoshihara, «ambos sentimos que algo de grande tinha sido realizado.»<sup>328</sup>

Na época de sua descoberta, Shimamoto desconhecia as obras aqui já referidas, concretizadas pelo seu contemporâneo Lucio Fontana. Contudo, considera-se que Fontana tenha executado os seus trabalhos à luz de uma experiência modernista tardia com o intuito de resolver algumas questões relativas ao espaço, nomeadamente pictórico e acabou por conceber um trabalho “proto-minimalista” cujo resultado final materializou a ideia: “pintura como objeto” em que o mesmo objeto é tratado como epiderme, agora ferida. Por outro lado, as telas de papel de Shimamoto funcionam como um registo da ação física do artista com o material. Ao apresentar uma superfície rasgada e descascada

---

<sup>324</sup> Cit. por MUNROE, Alexandra – *Japanese Art after 1945. Scream against the sky*. New York: A Times Mirror Company, 1994. p. 91

<sup>325</sup> MUNROE, Alexandra – *Japanese Art after 1945. Scream against the sky*. New York: A Times Mirror Company, 1994. p. 91

<sup>326</sup> [s.a.] *GUTAI* [em linha] [disponível a 10 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/g/gutai>

<sup>327</sup> MUNROE, Alexandra – *Japanese Art after 1945. Scream against the sky*. New York: A Times Mirror Company, 1994. p.87

<sup>328</sup> Cit. por MUNROE, Alexandra – *Japanese Art after 1945. Scream against the sky*. New York: A Times Mirror Company, 1994. p.87

como objeto de valor estético, Shimamoto opôs-se de imediato às noções estabelecidas de permanência na modernização abstrata e introduziu *hin* (a pobreza), e por consequência, o estado mais puro do material como uma das noções base de apreciação de objetos artísticos.<sup>329</sup>

Assim, é possível perceber, através destes dois exemplos de obras do grupo Gutai que, a relação entre performance e pintura não se dá apenas pela referência ao suporte tradicional da tela ou ao uso de tinta como pigmento. Isto significa que, estes dois conceitos supracitados, podem estar presentes, ainda que camuflados ou transformados em outros dois, consoante a intenção, inovação e imaginação do artista e, desta forma, o corpo pode funcionar como suporte da pintura, assim como pigmento ou construção das formas desenhadas na tela pode substituir o pigmento tal como já se viu que acontece na obra “*Laceration of Paper*” de Saburo Muramaki.<sup>330</sup>

Por fim, é ainda importante dizer que os “artistas Gutai” constituíram numa forte influência para a formação do grupo Fluxus que, por sua vez, se debruçaram sobre os conceitos da arte concetual. O grupo aqui estudado e supracitado desfez-se em 1972 após a morte de Yoshihara.<sup>331</sup>

#### **6.4. A revolução do suporte pela utilização da forma - Kasimir Malevich – “Quadrado Negro” (1918)**

Kasimir Malevich (ver nota 10 em anexo)<sup>332</sup> é considerado um dos fundamentais pioneiros da abstração geométrica, e fundador do Suprematismo.<sup>333</sup>

O artista destaca nos seus escritos autobiográficos a influência indiscutível que a cultura ucraniana havia exercido sobre ele pois a arte naïf que imperava os camponeses habitando as *khaty* (casas típicas da Ucrânia), os *pyssanky* (ovos pintados) e os ícones, considerados a “forma superior da arte campestre” constituíram a sua primeira escola pictórica.<sup>334</sup> Contudo, e depois de ter debruçado os seus estudos pictóricos desde o

---

<sup>329</sup> MUNROE, Alexandra – *Japanese Art after 1945. Scream against the sky*. New York: A Times Mirror Company, 1994. Pp. 88 e 89

<sup>330</sup> [s.a.] *Grupo Gutai- Relação entre Pintura e Performance* [em linha] [consultado a 15 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <https://superficedosensivel.wordpress.com/2013/03/05/grupo-gutai/>>

<sup>331</sup> GUZMAN, Victor – *Grupo Gutai*. [em linha] [consultado a 17 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW: <http://proyectoidis.org/grupo-gutai/>>

<sup>332</sup> MARCADÉ, Jean-Claude – *La Aventura Pictórica y filosófica de Kasimir Malevich*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006. p.13

<sup>333</sup> Ibidem

<sup>334</sup> Ibidem

realismo russo até ao impressionismo, começa a cultivar o seu gosto pelo simbolismo e torna presente nas suas obras certos temas literários e as formas comuns e simplificadas, concretizando a sua primeira participação no *Primer Salón de Moscú* em 1911, onde exhibe as suas primeiras obras simbolistas.<sup>335</sup>

Assim e depois de já ter apresentado e explorado um condensado enorme de formas a que a história da arte já estava familiarizada, Malevich apresentava-a com um simples quadrado negro em fundo branco em 1918.<sup>336</sup>

Esta obra (ver figura 1 em anexo) é afirmada pelo pintor como o “zero das formas” que conduziu o mesmo até ao abismo branco, (ou seja, o seu fundo representado). Podemos compreender agora porque é que o “Quadrado Negro” vai implicar a abolição da possibilidade de toda a pintura,<sup>337</sup> sendo que não se possa admitir uma total impossibilidade da pintura porque Malevich criou uma linguagem a partir deste quadrado, ainda que bastante abstrata, simples (pelas formas que usa) e complexa (pelos conceitos que aplica) simultaneamente. Esta afirmação só se torna perceptível e verdadeira se se tiver em conta que, em primeira instância, este quadrado negro pode ser encarado como uma espécie de buraco negro que engole e absorve todas as formas da natureza, tendo mesmo o pintor afirmado que por ali desaparecem todas as formas reais e irreais, não só de maneira simbólica, mas também perceptível aos sentidos humanos.<sup>338</sup>

Deste modo, pode dizer-se que o negro como ausência de cor, forma e luz, apaga toda a representação possível. Note-se que o facto de ainda existirem duas cores que permanecem, (ou melhor, dois espaços diferenciados: o preto e o branco), nesta obra, implicará uma certa ligação, mesmo que muito ténue, com a pintura, com a representação e com a cor.

Ou seja, por um lado, o “Quadrado Negro” representa um nada, «o buraco que absorve o mundo inteiro»<sup>339</sup>, e, por outro lado, a representação que ainda se faz lembrar pelo branco e o negro, ou seja, com uma cor (ou espaço) que embora não se saiba onde fica, ou o que pretende mostrar, está lá em permanente realidade.<sup>340</sup>

Por outro lado, deve dizer-se que, o “Quadrado Negro” de Kasimir Malevich expõe o grau zero de toda a pintura e por isso pode também ser relacionado com o

---

<sup>335</sup> MARCADÉ, Jean-Claude – *La Aventura Pictórica y filosófica de Kasimir Malevich*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006. Pp. 14 e 15

<sup>336</sup> GIL, José – *Arte como Linguagem: a “Última Lição”*. Lisboa: Relógio d’água, 2010. p.13

<sup>337</sup> Idem. Pp. 16

<sup>338</sup> Idem. p.17

<sup>339</sup> Idem. Pp. 19 a 20

<sup>340</sup> Ibidem

abandono da pintura (tradicional) ou do ato de pintar, uma vez que a tela deixa de ser tela e passa a existir apenas e só pela opacidade de um quadrado negro que observa o espetador de forma frontal e aberta (mostrando-se ele mesmo e só) ainda que não o deixe passar para o outro lado da tela, de forma física e prática.

Contudo, o preto, como se sabe, transporta em si mesmo todas as cores e todas as coisas que nos rodeia, o que pode fazer desta figura apresentada (o quadrado negro) uma cortina de impedimento de passagem, ou pelo contrário, um universo infindável de coisas, possibilidades ou interpretações.

O artista afirma que:

«os instrumentos da nossa inteligência ficam estilhaçados sempre que os usamos para apreender os objetos do mundo material; o que na inteligência há de mais elevado, mais profundo, mais vasto, mais aberto, é precisamente esse estilhaçamento.»<sup>341</sup>

O “Quadrado Negro” proporciona o primeiro acesso a uma “significação geral”, uma “negação” significada por uma forma plástica. A transposição, ato negador serial, encontra-se em Malevich como arrancamento à Terra do corpo do espectador. Tal significa que se trata de «uma transposição-negativa “integral” de todos os eclipses [das cores] parciais».<sup>342</sup> Por outras palavras, pode dizer-se que nesta obra, o espetador não é automaticamente transportado para o outro lado da tela, muito pelo contrário; é impedido pela opacidade da figura quadrada e escura que se impõe. Contudo e se se tiver em conta a significação e poder da cor da forma apresentada, o observador poderá mergulhar na sua profundidade e terá acesso a uma outra realidade, desconhecida, não palpável e exclusiva. Criada por si mesmo e pela sua visão própria sobre a obra em questão.

Nesta ordem, pode dizer-se que se a linguagem, nomeadamente aqui apresentada, é uma articulação de elementos pictóricos mínimos que determina uma certa maneira de ver, esta, enquanto ângulo ou ponto de vista, constrói um mundo onde o espectador é transportado a ver o universo pictórico (quadrado preto) à face de um abismo branco (fundo branco) e desta forma, é possível afirmar que cada quadro é um mundo contido num outro mundo (o período onde se insere) que pertence ainda a um outro (a obra como realidade em si mesma).<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> VALLIER, Dora – *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986. p.107

<sup>342</sup> GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d’água, 2005. p.163

<sup>343</sup> Idem. p.164

Por fim é ainda importante referir que o “Quadrado Negro” assume-se semelhante a uma sensação: não pretende representar, não pretende exemplificar, não quer designar, pois o seu principal objetivo é a transmissão da sensação pura.<sup>344</sup> Assim, podem entender-se então as reações inquietas do seu primeiro público uma vez que, este quadrado negro para além de se assumir como forma plana e situado num lugar indefinido, não permite que o espectador usufrua do prazer e conforto da representação, (como até então teria sido acostumado). Muito pelo contrário, impossibilita-o de se revelar, admitindo-se, contudo, como o proprietário de todas as representações já formuladas e preconcebidas no mundo já conhecido pelo olhar humano.

E, embora seja defendido que Malevich (por exemplo) tenha conseguido, quando pinta, em 1918, o célebre “Quadrado Branco sobre fundo branco”, transportar para a pintura o seu próprio fim, não deve ser esquecido que este gesto pode ter sido tomado com a intenção de experimentação, ou ainda de libertação da própria pintura e do pensamento do próprio espectador do modernismo que já não se sente obrigado à interpretação de temas, personagens ou motivos que o mesmo já conhece e convive no seu quotidiano terrestre.<sup>345</sup>

É então possível afirmar que Malevich sinalizou o fim das convenções pictóricas e a origem de uma nova linguagem moderna, baseada em formas livres de sentido, conteúdo e intenção, embora o artista tenha regressado posteriormente à pintura representacional.<sup>346</sup>

#### **6.5. A revolução do suporte pela introdução do espectador e do meio envolvente: Michelangelo Pistoletto – “Autoritratto Argento” (1960)**

Michelangelo Pistoletto (ver nota 11 em anexo)<sup>347</sup> começou a trabalhar desde muito cedo em restauração de obras no atelier do seu pai e foi nesse mesmo atelier que concretizou a sua primeira obra, o seu primeiro autorretrato. A par disto, começou também a colecionar objetos antigos e a sua aprendizagem passou em primeiro lugar pelas práticas da restauração, o que, por consequência, lhe conferiu conhecimento sobre as

---

<sup>344</sup> GIL, José – *Arte como Linguagem: a “Última Lição”*. Lisboa: Relógio d’água, 2010. p.23

<sup>345</sup> ROTHKO, Mark – *A realidade do Artista. Filosofias de Arte*. Lisboa: Cotovia, 2007. Pp. 78

<sup>346</sup> [s.a.] - *About Kasimir Severinovich Malevich* [em linha] Disponível em: <WWW: <https://www.artsy.net/artwork/kasimir-severinovich-malevich-black-square-2>>

<sup>347</sup> BASUALDO, Carlos – *Michelangelo Pistoletto. From one to many, 1956-1974*. Philadelphia: The Philadelphia Museum of Art, 2010. Pp. 350

práticas tradicionais da pintura ocidental renascentista, que constituiria mais tarde, como será explicitado, numa das principais influências do seu legado artístico.<sup>348</sup>

Nos anos 50 arrendou então o seu primeiro atelier e começou a sua produção artística pelos autorretratos. Eram trabalhos carregados de simbolismo e com uma iconografia muito própria, sendo que o próprio admite que a cultura italiana (renascentista) esteja frequentemente presente. No final desta década, as suas pinturas oscilavam entre o confronto entre a relação das figuras humanas e os fundos, sendo apresentadas várias figuras para a exploração deste segundo termo, ou seja, do suporte.<sup>349</sup>

Em 1960, Michelangelo faz a sua primeira exposição a solo que inclui autorretratos, algumas figuras atléticas, paisagens e cenas de género<sup>350</sup>, sendo que alguns destes temas se mostraram apenas como breves aparições no portfólio do artista, ou talvez ainda como estudos.

A partir da segunda metade dos anos sessenta, quando começa a incluir figuras humanas nas suas obras, as suas instalações de espelhos têm como principal mote e intenção questionar as várias realidades possíveis criadas pelos reflexos das superfícies polidas e simultaneamente, interrogar o indivíduo, sendo ele artista ou espetador da obra, sobre as suas infinitas personalidades latentes e a realidade em que habita.

Inicialmente, é necessário ter em conta que, na teorização dos seus trabalhos, Pistoletto cita o espelho como elemento essencial presente. O espelho é um portal aberto no tempo porque, como ele explica:

«transporta-me no futuro mostrando-me o passado. Na verdade, mostra-me que tenho um espaço limitado por ser limitada a minha perspetiva frontal, mas projeta-me não apenas numa perspetiva única e tradicional (...) ele é bidirecional: mostra-me o que está à frente e o que está atrás.»<sup>351</sup>

Por outro lado, e também como parte de influências para a realização do seu portfólio, deve ter-se em conta o contato do artista com o ambiente de publicidade, no momento muito vigoroso da arte contemporânea.<sup>352</sup>

---

<sup>348</sup> BASUALDO, Carlos – Michelangelo Pistoletto. From one to many, 1956-1974. Philadelphia: The Philadelphia Museum of Art, 2010. Pp. 350

<sup>349</sup> Idem. p.353

<sup>350</sup> Idem. p.354

<sup>351</sup> TERZONI, Cristina - *Michelangelo Pistoletto: Quartos de Tempo* [em linha] [consultado a 10 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://wrongwrong.net/artigo/michelangelo-pistoletto-quartos-de-tempo>

<sup>352</sup> Ibidem

O artista admite ainda que a arte da Renascença é a base da evolução de todo o seu trabalho, pois desde muito novo que teve contato com obras italianas dessa época histórica e talvez se consiga justificar agora a sua dedicação a autorretratos, tendo em conta que na Renascença tudo era feito para e à medida do homem. Não obstante, admite que quando viu obras desta época pela primeira vez, ainda não havia o conflito entre a abstração e a figuração e posteriormente, essa foi a grande discussão, o grande debate do momento. Contudo, o artista percebeu que até a arte figurativa poderia conter em si mesma, algo de abstrato, de misterioso e enigmático e oferece numa entrevista dois nomes que para si ilustram tal afirmação:

«Cito apenas dois grandes obras de arte italiana: o filme de Antonioni não é uma pintura, mas é em uma pintura sentido feito de luz e imagens, um filme que mostra o ponto de convergência entre a abstração e a figuração, em seguida, que já estava presente em Piero della Francesca.»<sup>353</sup>

Ao mesmo tempo, Pistoletto percebe que a pintura figurativa, sendo linguagem mais adequada à sua educação e cultura, pode constituir como ferramenta ideal para identificar e atender às suas necessidades e dúvidas existências, das quais se ocupa desde o início de sua pesquisa e produção.

Assim, começou a mostrar seu trabalho em 1955 no Clube dos Artistas, em Turim. Posteriormente, entre 1956 e 1958, pintou grandes retratos, entre o abstrato e o figurativo, já de carácter algo enigmático, onde a face ocupava toda a superfície da tela. Em 1957 fez dois autorretratos, “Priest” e o “Santo”, sempre em grandes formatos, sendo que a face não ocupava toda a tela, contendo contudo fortes referências à iconografia cristã. Ambos os trabalhos foram publicados na revista “Aparências”, por Pistoletto e um grupo de jovens artistas e intelectuais em Turim. A mesma edição desta publicação mostra um texto escrito pelo próprio artista, onde o mesmo se mostra interessado em conceitos e questões inerentes à arte abstrata, relacionando-as consequentemente com noções de tempo.

---

<sup>353</sup> Cit por TERZONI, Cristina - *Michelangelo Pistoletto: Quartos de Tempo* [em linha] [consultado a 10 de Março de 2017] Disponível em: <WWW: <http://wrongwrong.net/artigo/michelangelo-pistoletto-quartos-de-tempo>>



Nos seus autorretratos de 1958, a relação do sujeito com o espaço circundante é algo que começa a preocupar o artista e, desta forma, o mesmo vê-se obrigado a questionar e a inovar a realização do fundo das suas obras.

Assim, o artista afirmou em entrevista com G. Celant em 1984 que:

«Vendo Bacon eu percebi que o meu problema, o meu drama já estava lá. Era o problema de um homem em busca do seu tamanho e de seu próprio espaço, uma gaiola de vidro impenetrável, em que o homem vivia num estado tão dramático quanto a ser sufocado, para não ter uma voz e espaço. (...) eu continuei a minha pesquisa, condensando o meu próprio trabalho sobre os seres humanos, mas tentando fazer o oposto de Bacon: remover toda a expressão e todo o movimento a partir das figuras, de modo a arrefecer o drama. (...). Eu continuei a jogar o meu jogo na relação entre a massa dessa pessoa e seu fundo, então eu tenho os fundos de ouro, os negros fundos. Eu usei fundos que queriam ser leves, a partir do qual o vidro, ou de fundos totalmente automáticas e sem expressão. Eram (...) superfícies de linóleo, fundos decorativos, ou seja, anónimos. E este anonimato do fundo foi feito com a intenção de esperar para ver algo acontecer ».<sup>354</sup>

Assim, e já relativamente à obra que interessa analisar nesta investigação, denominada “Autoritratto Argento” de 1960 (ver figura 15 em anexo), pode dizer-se em primeira instância que a sua concretização parte da diferença entre o autorretrato como descrição de si e autobiografia como vida posta em história. Isto significa que, por norma, o autorretrato nada deve contar; deve apenas descrever o estado do “eu autoral” que pode, *a posteriori*, tornar-se história da personalidade do artista. Pistoletto é então Stoichita, um professor catedrático de história da arte e também antropólogo a falar do *corpus dos autorretratos* de Rembrandt considerados, em última instância, uma história autobiográfica.

Pistoletto prossegue dizendo:

«De facto encontro-me no quadro, do outro lado da parede furada pelo espelho, embora não materialmente. Antes, sendo fisicamente impossível entrar nele, para indagar na estrutura da

---

<sup>354</sup> [s.a] - *Le prime opere: la ricerca sull'autoritratto* [em linha] [consultado a 7 de Abril de 2017]  
Disponível em: <WWW:http://www.pistoletto.it/it/crono02.htm>

arte devo fazer sair o quadro da realidade, criando a ficção de me encontrar do outro lado do espelho.»<sup>355</sup>

Assim, é possível afirmar que para o artista, a “passagem-espelho” é então um instrumento que duplica a perspectiva, abrindo a possibilidade de transitar nos dois sentidos, ora quer para o passado, quer para o futuro,<sup>356</sup> sendo que, em primeiro lugar, a introdução da figura humana (o autorretrato do artista) pode ser interpretada como por exemplo, a existência de um elemento que olha o espetador e não o contrário, ou seja, algo que funciona como exemplo contrário à intenção “Wanderer above the Sea of Fog” de Caspar David Friedrich (ver figura 16 em anexo). Por outro lado, e já relativamente ao fundo, trata-se de uma materialização do envolvente, do atmosférico, daquilo que nos rodeia mas que não se pode conter se não, noutra instância que não esta, e para além disso, o facto de se tratar de um espelho, faz com que o quadro ganhe diferentes realidades consoante o lugar onde é exposto e qual ou quantos espetadores tem diante si. Contudo e tal como o artista afirma, todo e qualquer observador da obra se verá impedido de passar para o outro lado da tela, ainda que, o artista (ou seja, o seu autorretrato) pareça (ainda que, ilusoriamente) pertencer a esse espaço: indefinido, enigmático e misterioso, que se situa entre o espetador e o suporte ou entre o suporte e o outro lado da tela.

---

<sup>355</sup> Cit. por TERZONI, Cristina - *Michelangelo Pistoletto: Quartos de Tempo* [em linha] [consultado a 10 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:<http://wrongwrong.net/artigo/michelangelo-pistoletto-quartos-de-tempo>>

<sup>356</sup> TERZONI, Cristina - *Michelangelo Pistoletto: Quartos de Tempo* [em linha] [consultado a 10 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:<http://wrongwrong.net/artigo/michelangelo-pistoletto-quartos-de-tempo>>

## 7. A passagem para o outro lado da tela: exemplos nacionais

---

Tendo em conta os exemplos supracitados, deve dizer-se que este fenómeno da vontade da passagem para o outro lado da tela foi algo que também aconteceu em Portugal, não como consequência, ou reflexo fenomenal, mas em simultâneo e de forma contemporânea.

As obras escolhidas situam-se, em termos cronológicos, nas décadas de 60 e 70 e pertencem a artistas, todas elas mulheres que figuram de forma notória a história de arte nacional. Estas tiveram desde sempre presente no seu trabalho questões ligadas à materialidade da obra de arte e ao espaço ocupado pelo artista e pelo espetador e, talvez seja essa a justificação para que nenhuma delas, tenha curiosamente consolidado o seu legado artístico pela utilização da tela como suporte.

### 7.1. A revolução do suporte pela materialização da pincelada: Helena Almeida – *Tela Habitada* (1975)

Helena Almeida (ver nota 12 em anexo)<sup>357</sup> é autora de um portfólio de obras que constituem em si mesmas como uma vasta investigação sobre o estatuto do suporte e seja através de fotografia, de vídeo ou de pintura, o que está em causa é a tela e o corpo (como suportes e meios de expressão) e a tensão e os limites que existem entre ambos. A tensão entre o espaço da representação e o do representado, e a tentativa de superar essa fronteira através de uma prática de transgressão. Em Helena Almeida o corpo da artista e a tela metamorfoseiam-se no sentido em que o primeiro elemento adota o carácter estático e rigoroso da tela enquanto esta procura pelo dinamismo e versatilidade do corpo. Na dialética resultante do cruzamento desses dois ímpetus contraditórios, dá-se quase um momento cinematográfico que oscila entre o caótico e o disciplinado, o representante e representado, o real e o figurativo.<sup>358</sup>

Por outro lado, pode dizer-se que as suas obras estão também relacionadas com o espaço, o papel do artista, a atitude do espetador e a autorrepresentação, *lato senso*, sendo que, a fotografia funciona como médium e é conjugada posteriormente com pintura. Deste modo, é construída uma linguagem forte e única a nível de marca autoral e o portfólio de

---

<sup>357</sup> MELO, Alexandre - *Helena Almeida* [em linha] [consultado a 5 de Abril de 2017] Disponível em: <WWW:http://cvc.instituto-camoes.pt/biografias/helena-almeida-dp1.html#.WLmc0zvyjIU>

<sup>358</sup> Ibidem

H. Almeida pode ser considerado como uma obra única que marca absolutamente a arte portuguesa da segunda metade do século XX.<sup>359</sup>

Como já foi referido, a artista preocupou-se desde cedo com questões relacionadas com o tempo e o espaço, sendo que este espaço começou por ser, em primeiro lugar, o espaço da obra de arte, ou seja, o suporte, ou seja a tela (e os seus limites inerentes).

Desta, organizou-se na Galeria Buchholz em Lisboa uma exposição de Helena Almeida com as telas viradas ao contrário, (ver figura 17 em anexo) sendo possível observar as costas da tela e não a superfície plana que costuma ser atingida pelo pincel do artista. Tratavam-se então de pinturas tridimensionais de Helena Almeida em que o que estava virado para a frente era o gradeamento e a estrutura de madeira sobre papel.<sup>360</sup>

A esta atitude primeira de inversão da tela, a artista adicionou uma série de elementos tridimensionais: estore, portada, que transformava os quadros, curiosamente, numa espécie de janelas cegas. Aqui, o suporte tradicional da tela era explorado de um modo concreto, físico e arquitetónico.<sup>361</sup>

Esta exposição funcionou como um exercício crítico (no sentido etimológico que significa crise e crescimento) da pintura porque Helena Almeida desde logo nas suas primeiras obras, desmonta a estrutura lógica e a perceção da pintura: dá para ver o que é suposto estar escondido e, simultaneamente, quebra a conceção renascentista da tela como janela, ou meio para se ver, descobrir ou contemplar algo e transforma as telas (através da inclusão das persianas ou portada) em janelas concretas, ainda que completamente disfuncionalizadas pois destas novas janelas não se vê qualquer paisagem ou cena, mas somente as costas da tela.<sup>362</sup>

Em suma, passamos da tela, como suporte físico e limite da especificidade, à sua destabilização mediante o objeto final à afirmação do *topos* pictórico ainda que invertido, e como exercício reflexão sobre o lugar genérico e potencial da pintura.<sup>363</sup>

É ainda importante referir que, Helena Almeida opera nestas obras no início de carreira algo que depois será uma constante: a corporização da pintura. Esta corporização é feita através da mostra de vários episódios em que uma mulher (ou a imagem desta)

---

<sup>359</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d.] p.5

<sup>360</sup> Idem. p.6

<sup>361</sup> Idem. p.7

<sup>362</sup> Ibidem

<sup>363</sup> BRAZ, Ivo – *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.52

vive no espaço pictórico, convive com a pintura ou em alguns momentos se transforma na própria pintura ou até em desenho.<sup>364</sup>

Não obstante, a tela é questionada de diversos modos: inicialmente, enquanto suporte convencional e em seguida, assume-se como parte integrante física do objeto procurando uma possibilidade de se assumir em espaço habitável.<sup>365</sup> De facto, pode considerar-se que a tela, no seu estado convencional e puro, ao conter em si a possibilidade de todas as pinturas sem se cingir a nenhuma, é determinante para o estabelecimento de uma pintura genérica. Assim, Helena Almeida ao manter, sem atualizar a tela em branco (enquanto ideia do lugar habitual pictórico), salvaguarda e aprofunda a dimensão potencial que lhe é inerente.<sup>366</sup>

Em meados dos anos 70, a pesquisa de Helena Almeida conhece uma direção cujo ímpeto enuncia um deslocamento do centro das suas primeiras preocupações<sup>367</sup>, sendo que agora o *topos* pictórico o mote de investigação central. Entre 1975 e 1979 a referência mais evidente que se pode encontrar referente a este assunto é apenas e só a sua ausência. Isto significa que, não só o suporte material dos seus trabalhos não é a tela, mas os registos fotográficos como as imagens, na generalidade dos casos, não apresentam tela de um modo concreto, ao contrário do que ocorre com os outros componentes da intrínseca construção da pintura, ou seja, a mancha de tinta, o pincel ou o pintor.<sup>368</sup>

Se a ausência do lugar específico (ou da separação do lugar da obra e do pintor e do observador) interfere no modo como Helena Almeida estrutura a interação entre o sujeito que pinta, o lugar da pintura e aquele que olha a obra, pode dizer-se que é criada uma nova “topografia” do pictórico, ou seja, uma inovadora resolução do mesmo, com novas características e diferentes limites dos conhecidos até então.<sup>369</sup>

A par da interação entre o pintor e a pintura, Helena Almeida recorre a outras estratégias para interrogar o *topos* pictórico, como seja a brancura do fundo que convoca por sua vez a ideia de tela.<sup>370</sup> É exemplo para o afirmado a obra datada de 1975 e com o título “Pintura Habitada”, (ver figura 7 em anexo), que se revela a de maior interesse para análise nesta dissertação. A artista entende-a como uma trilogia de espaços e de personalidades: “eu”, ou seja, quem está a ver a obra, a obra (incluindo fotografia e tinta)

---

<sup>364</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d.] p.11

<sup>365</sup> BRAZ, Ivo – *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)* Lisboa:Edições Colibri, 2007. p.51

<sup>366</sup> Idem. p.52

<sup>367</sup> Idem. p.41

<sup>368</sup> Idem. p.49

<sup>369</sup> Idem. p.41

<sup>370</sup> Idem. p.51

e artista, ou seja, que está do outro lado da tela.<sup>371</sup> Nesta obra, Helena Almeida questiona a interação entre pintor e pintura e percebe que o primeiro não só deixa de estar remetido para um “antes” como surge sob uma tela em branco que um panejamento prolonga e, por consequência, permanece na pintura tornando-se de certo modo até parte dela.<sup>372</sup>

O habitar da tela, ao libertar as ligações que se estabelecem entre esta e os elementos que a habitam, não pode já ser circunscrito pelo regime tradicional. Neste as interações eram controladas, e mesmo ocultadas, permanecendo por problematizar. O pintor era situado num espaço anterior e cingia-se ao processo de criação, sendo automaticamente afastado no momento da conclusão. E, por consequência, o espetador era posposto a ocupar um espaço posterior não tendo qualquer ação sobre a obra já concluída.<sup>373</sup> Aqui, a artista não propõe aqui um terceiro termo, intermédio, que resolva as dicotomias. Pelo contrário, o limiar ou sublime contém as dicotomias de um modo simultâneo e potencial. Ele é, ao mesmo tempo, abertura e clausura, interioridade e exterioridade, permitindo que os termos deixem de se opor e passem a coexistir num lugar que se torna “comum”.<sup>374</sup> Comum à tela, à pintura, ao espaço do artista e do espetador.

Pode dizer-se então que este trabalho em específico, trata, sobretudo, de um aprofundamento da reflexão sobre o lugar do pictórico e o lugar dos seus participantes, pois o limiar participa da própria pintura no momento em que esta é entendida como abstrata.<sup>375</sup> Isto é algo que pode ser relacionado com a obra “Le Grand Verre” de M. Duchamp, (ver figura 11 em anexo) já analisada nesta dissertação. A pintura deixa assim de viver num espaço privilegiado e passa a coincidir com um “lugar-comum” aos diversos elementos de ligação que esta estabelece com o mundo exterior. Esta mudança torna-se perceptível quando a tela passa a ser pensada como um lugar de interações e tensões, onde habitar se torna não só possível, mas obrigatório.<sup>376</sup>

A obra pictórica de Helena Almeida, vista de modo geral, é, se se tiver em conta uma análise formal, constituída por traço, mancha, corpo, sombra, espaço. Esse espaço é o suporte da pintura, ou seja, neste caso a fotografia (quer figural, como espacial) e a parede é o limite da obra.<sup>377</sup> A artista consegue a perfeita comunhão entre a fotografia, a pintura e o desenho a partir de 1975, criando assim uma linguagem muito singular onde

---

<sup>371</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d.]. p.14

<sup>372</sup> BRAZ, Ivo – *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)* Lisboa: Edições Colibri, 2007. p.56

<sup>373</sup> Ibidem

<sup>374</sup> Idem. p.55

<sup>375</sup> Ibidem

<sup>376</sup> Idem. p.56

<sup>377</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d.] p.24

o seu corpo, ou a sua imagem, não como ser singular, mas como ser feminino plural, funciona como suporte primeiro de intervenção plástica. Desta forma, pode dizer-se que é o corpo de Helena Almeida o principal e central instrumento de mediação e comunicação de praticamente toda a sua obra.<sup>378</sup> É este mesmo o lugar de confrontação e interrogação de limites: os limites do próprio corpo e os limites das disciplinas artísticas e de todos os materiais que as constroem, sendo esse o principal ponto de interesse para esta dissertação.

Já o mestre Velasquez afirmava: «A imagem deve saltar do quadro»<sup>379</sup>. E, nesta ordem e tendo em conta a época histórica (de inovação e revolução) em que se situa a obra pictórica de Helena Almeida, pode dizer-se que, a artista procura sair do quadro, não à maneira clássica a que se referia o pintor supracitado, mas sim de um modo concreto, figurativo e literal.<sup>380</sup>

«Porque eu acabo ali e começo aqui, porque é que eu estou cingida a esta forma, porque é que tenho esta solidão e a solidão dos outros corpos?»<sup>381</sup> Estas e outras são questões que Helena Almeida levanta relativamente aos limites do seu corpo e que já se tinham refletido noutros trabalhos relativamente aos limites da obra de arte, nomeadamente do suporte, ou seja, da tela.<sup>382</sup> Nesta expressão pode depreender-se que, tal como Michaelangelo Pistoletto, a artista preocupava-se também com questões existenciais relativas ao ser humano, isto é, não só relativamente ao espaço onde o mesmo habita ou atua (tal como pintando, a tela) mas também ao lugar que ocupa, não só em âmbito artístico mas mesmo no seu dia-a-dia e na existência terrestre.

Para concluir, pode dizer-se então que existe na obra de Helena Almeida um constante questionamento sobre o espaço (ocupado pelo artista, pelo observador, ou até pelo ser humano comum) e sobre os limites espaciais e temporais da pintura. A artista levanta estas questões conferindo aos seus trabalhos um carácter dúbio, onde aquilo que se mostra também se esconde, e aquilo que parece ser consciência universal, se torna opinião pessoal de quem vê Helena Almeida pintando, do outro lado da tela.<sup>383</sup>

---

<sup>378</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. Pp. 14 e 15

<sup>379</sup> Cit. por CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d]. p.19

<sup>380</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d]. p.19

<sup>381</sup> Cit. por CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d]. p.22

<sup>382</sup> CARLOS, Isabel – *Helena Almeida. Dias quasi tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. [s.d]. p.22

<sup>383</sup> Idem. p. 27

## 7.2. A figuração apresentada pelo suporte da tela: Lourdes de Castro – “Sombra projetada de Adami” (1967)

Lourdes de Castro (ver nota 13 em anexo)<sup>384</sup> constitui num bom exemplo para se pensar no “outro lado da tela” à luz do valor transcendente da obra de arte.

A artista desde cedo procurou no conceito da representação da sombra que potencialidades esta teria como o contorno da representação da alma, ou de algo de imaterial, de inatingível que se situa entre a luz e o corpóreo.<sup>385</sup>

Para Lourdes Castro a sombra é sinal, vestígio, presença de uma ausência que não se quer, ou não se pode esquecer. Na sua obra a morte não tem a última palavra, e a cor, a fluorescência e a transparência pretendem contribuir para uma sensação de alegria e bem-estar.<sup>386</sup>

As sombras de Lourdes Castro devem tudo aos corpos (animados ou inanimados) que tão rápido as projetam como tão depressa as abandonam. Isto significa que aqueles corpos que dão, em primeira instância, forma às sombras, serão posteriormente corpos metafísicos. Desta forma, pode dizer-se que a sombra adquire autonomia, ficando “livre” do objeto que a gerou.<sup>387</sup>

Diz-nos Lourdes de Castro sobre as suas sombras:

«A Sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o desenhar: é, creio, um novo olhar sobre o que me rodeia. A sombra projetada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto que um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. Contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente.»<sup>388</sup>

Isto significa o interesse pelo “fantasmagórico” e o imaterial por parte da artista, sendo que, depois das primeiras experiências serigráficas, que deram origem às primeiras sombras, Lourdes Castro aprofunda a sua pesquisa em torno da sombra, iniciando uma série de obras onde reduz a imagem apenas ao contorno destas mesmas, representando as

---

<sup>384</sup> FRAZÃO, Joana Rita Galhardo - *Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra*. Porto: [Edição do autor], 2012. p. 60

<sup>385</sup> Ibidem

<sup>386</sup> Idem. Pp. 60 e 61

<sup>387</sup> Idem. 61

<sup>388</sup> Lourdes Castro, 1963 (Citação da autora), in ZIMBRO, Manuel, [et al.] – *Lourdes Castro: Além da Sombra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1992, p. 51.



peessoas através dos seus traços mínimos e essenciais. Segundo a artista o contorno é o “menos” que se pode ter de alguma coisa ou de alguém, que consegue conservar, contudo, as suas características mais próprias. A artista foca-se então naquilo que da figura se mostra como necessário para conferir expressão ao contorno.<sup>389</sup>

Assim, o vazio que se encontra dentro e fora do contorno é o elemento que define a “forma” e a “não forma”, sendo que uma linha basta para provocar a imagem, e é esta linha que constitui o elemento central destes trabalhos, mesmo quando as figuras são preenchidas a cor.<sup>390</sup>

Lourdes Castro retirou então, desta forma, todo o volume às figuras, tornando-as menos reais e assumindo completamente a bidimensionalidade do plano e questiona, por isso, muitas vezes a lógica figura/fundo, uma vez que a figura já não é a principal fonte da representação e o fundo o seu enquadramento.<sup>391</sup>

Por norma, representava sempre amigos, confrontando-se, em simultâneo com afetos e emoções, que se concretizavam na tela<sup>392</sup> e recusava-se a trabalhar recorrendo à fotografia, uma vez que necessitava da presença do objeto ou da pessoa que projetou a sombra para, depois, se tratar da verdadeira ausência.<sup>393</sup>

Depois das linhas marcadas sobre tela, traçando vários contornos, L. Castro passou a projetar as suas sombras em plexiglas pintado e recortado, continuando assim a sua pesquisa sobre a representação e apresentação da sombra.<sup>394</sup> A mudança de suporte, da tela para o plexiglas, marcou uma importante fase na carreira da artista, uma vez que se afasta completamente da tradicional técnica de pintura sobre tela e passa a utilizar um material que faz parte da cultura industrial e que, por outro lado, se adequa melhor à sua pesquisa, através das suas potencialidades físicas e visuais.<sup>395</sup>

Este material possibilitava aliar a criação de objetos com a desmaterialização desejada pela artista, dotando as sombras reproduzidas de uma outra sombra própria, permitindo sobrepor e reunir numa só obra as sombras das sombras, através da justaposição de placas.<sup>396</sup>

---

<sup>389</sup> FRAZÃO, Joana Rita Galhardo - *Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra*. Porto: [Edição do autor], 2012. p. 63

<sup>390</sup> Ibidem

<sup>391</sup> Idem p.64

<sup>392</sup> Ibidem

<sup>393</sup> Idem. Pp. 64 e 65

<sup>394</sup> Idem p.69

<sup>395</sup> Ibidem

<sup>396</sup> Idem. p.70

A obra em plexiglas está suscetível a mudanças perante as diversas condições ambientais, uma vez que a obra só está completa com a presença da luz que se apresenta como o principal elemento na realização total da obra, que ao atravessar o material plástico, dependendo da intensidade da luz ou do ponto a partir do qual se difunde, projeta uma sombra na superfície que se encontra por trás. Contra a parede branca do atelier da autora, as estações e as horas do dia conferem existências sempre diferentes e irrepetíveis à obra.<sup>397</sup>

Removendo à representação a variação de tonalidades e o que lhe dava volume, ou seja, a sombra, remove-se ao mesmo tempo a representação do tradicional programa perspetivo.<sup>398</sup> É isto que acontece na obra “Sombra projetada de Adami” (ver figura 18 em anexo) escolhida para ser analisada com mais pormenor nesta dissertação.

Como se de uma memória, ou de uma presença marcada pela ausência se tratasse, a artista reduz a identidade do modelo ao seu mais subtil pormenor e essência e eterniza-o no seu legado artístico. Aqui ficou apenas a memória de um momento (de projeção), de convívio e de postura vivenciados apenas pela artista e pelo representado. Lourdes de Castro apresenta simplesmente a sombra sem sombreados nem pormenores, nem volumes,<sup>399</sup> e remete imediatamente o espetador para um espaço a preencher, que outrora fora já preenchido por alguém (Adami), que não se apresenta concretamente e que também já lá não está. Adami ficou então impresso na tela pelo espaço da transparência do plexiglas e assim sendo, dá espaço e permissão ao espetador para ocupar e explorar o outro lado da tela.

Ao adotar este modo de representação, a artista liberta com rigor e sem equívocos o desenho e a cor do dever de imitar, conferindo por consequência à imagem, então plana, uma dimensão realmente outra, pois irá pedi-la, sugerindo-a, à visão do espectador, que desse modo, não podendo permanecer distante, ver-se-á obrigado a intervir na imagem, conferindo-lhe espaço e profundidade<sup>400</sup> suficiente para que mergulhe física e psicologicamente para o outro lado da tela.

Assim, pode dizer-se que a artista oscila em todo este modo de produção, e nesta obra em específico, entre a ausência e a presença da forma, da cor e da própria figuração.

---

<sup>397</sup> FRAZÃO, Joana Rita Galhardo - *Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra*. Porto: [Edição do autor], 2012. p. 70

<sup>398</sup> FERNANDES, João; ZIMBRO, Manuel – *Sombras à volta de um centro. Desenhos sobre papel*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005. p. 62

<sup>399</sup> Ibidem

<sup>400</sup> Ibidem

E, após ter ficado a sós com a sombra (neste caso, de Adami), para a desenhar, diluiu-a mais uma vez até ter só dela o contorno, pintado ou recortado. Por fim, diluiu-a ainda mais através do recorte no plexiglas e através desta, obteve a transparência do suporte, que ainda mais diluída lhe dá movimento, físico-quimicamente aparente na dinâmica da forma do teatro.<sup>401</sup>

Esta simplificação da forma, do ser humano e da sua identidade é considerada como a “base do mundo” pois não se trata do apoio deste mundo que se pensa conhecer, mas do outro, precisamente que embora se pise, se desconhece<sup>402</sup> e que é inerentemente íntimo ao ser humano, ainda que habite uma realidade paralela àquela que sensorialmente se conhece.

Desta forma, é então possível afirmar que os vários componentes presentes nestas sombras projetadas fazem a ponte entre os conteúdos mais tradicionais da história da pintura: a tinta, o pincel, o suporte e o próprio retrato enquanto género, e a ideologia do objeto de arte (moderno) visto como veículo de reflexão e interrogação, pelo recurso ao contorno. A artista reformula os critérios tradicionais do ato de representar, uma vez que o carácter momentâneo do fixar uma imagem encerrada no tempo afirma-se, aqui, como oposto à idealização natural do retrato e, por outro lado, a pessoa retratada aparece completamente vazia de elementos identificadores (sendo só apresentadas pelo título das obras). As sombras projetadas são assim desafiadas a conter, através de um mínimo de elementos, o máximo do sujeito, e da sua vivência.<sup>403</sup>

Desta forma, pode declarar-se que Lourdes de Castro rapidamente percebeu que «o que não se vê, nem sempre é invisível»<sup>404</sup> e, o que é invisível para uns pode ser visível para outros.<sup>405</sup> Isto significa que, o contorno, a sombra e a impressão podem fazer parte do mundo invisível (ou palpável) mas são conceitos e formas inerentes aos gestos, presenças e ações do Homem, e foi isso mesmo que a artista procurou tornar visível e perceptível no seu trabalho.

---

<sup>401</sup> FERNANDES, João; ZIMBRO, Manuel – *Sombras à volta de um centro. Desenhos sobre papel*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005. p. 62

<sup>402</sup> Idem. p.63

<sup>403</sup> FRAZÃO, Joana Rita Galhardo - *Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra*. Porto: [Edição do autor], 2012. p. 65

<sup>404</sup> FERNANDES, João; ZIMBRO, Manuel – *Sombras à volta de um centro. Desenhos sobre papel*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005. p. 63

<sup>405</sup> Ibidem

A “base” do invisível que esta e outras obras deste género traçam, constitui no chamado “campo interior” e é a base de todos os apoios sensíveis<sup>406</sup>. Isto significa que funciona como mote essencialmente espiritual para que o espetador consiga a sua viagem para o outro lado da tela. Esta aventura parte da materialidade da obra (simplificação da forma, do representado e a redução da paleta cromática) conferida pela artista, e tem como destino final a interrogação e inquietação que ocorre no intelecto do observador.

### **7.3. A revolução do suporte pela concretização da pintura por camadas: Ana Vieira – “Toucador” (1973)**

Ana Vieira (ver nota 14 em anexo)<sup>407</sup> integra um grupo prestigiado e restrito de mulheres artistas que, em Portugal, souberam destacar-se pela intrínseca qualidade das suas obras de arte.<sup>408</sup>

A exposição “Muros de Abrigo”, que funcionou como retrospectiva do trabalho de A. Vieira no Museu Gulbenkian (em 2011), refere uma característica específica da arquitetura rural açoriana, que constituiu por sua vez uma das grandes constantes de todo o seu trabalho plástico. É ela os muros construídos nas propriedades para proteger as culturas do ar salgado. Na altura, a artista contou que se passava de muro para muro por portas que se abriam nas paredes, sendo que a última porta dava para o mar. Assim, através desse apontamento, percebeu-se a razão para a apropriação da dicotomia ocultação/revelação (de um lugar, preferencialmente de um lugar privado, íntimo, doméstico).<sup>409</sup>

Nos anos 70 começou a criar os seus carismáticos e característicos “Ambientes”, que podem ser considerados como os trabalhos mais marcantes de todo o seu legado.<sup>410</sup> Inspirando-se nas linguagens artísticas, concetuais e abstratas de por exemplo, Magritte, Lourdes Castro, Noronha da Costa e de Michelangelo Pistoletto, conseguiu construir em tempo real uma tendência internacional dos finais da década de sessenta do século XX. Esta tinha como principais motes o depuramento da imagem e desmaterialização do objeto.<sup>411</sup>

---

<sup>406</sup> FERNANDES, João; ZIMBRO, Manuel – *Sombras à volta de um centro. Desenhos sobre papel*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005. p. 63

<sup>407</sup> BRUNO, Marizia - *Ana Vieira* [em linha] [consultado a 27 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.conceitoitinerante.net/exposicoes/sao-mamede-infesta/ana-vieira/>

<sup>408</sup> Ibidem

<sup>409</sup> Ibidem

<sup>410</sup> Ibidem

<sup>411</sup> BORGES, Sónia – *Ana Vieira: O espaço que se dissolve*. [em linha] [consultado a 27 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>

Tratava-se então de espaços formados por cortinas e véus onde se desvelavam silhuetas de objetos habituais em espaços domésticos, como por exemplo, mesas, cadeiras, armários, sem que, contudo, o visitante pudesse penetrar nesse mesmo lugar. Muitas das peças de Ana Vieira situavam-se nesta fronteira entre o que é acessível e visível e o que não é.<sup>412</sup> Este tipo de obra pode ser então comparada à prática tida por Marcel Duchamp na sua obra “Le Grand Verre” (ver figura 11 em anexo) visto que a pintura se situava entre o espaço habitável e o espaço sublime da representação, ou ainda com a artista portuguesa Helena Almeida, também já referenciada nesta investigação, pois, também quis fazer da sua obra um espaço de compilação entre aquilo que é real, irreal, habitado, abstrato, palpável e subjetivo.

Deste modo, pode afirmar-se que as construções de Ana Vieira se organizam através de diferentes objetos e os respetivos dispositivos neles incorporados, com conteúdos dispostos quase como *layers* que, por sua vez, se dispõem em diversas graduações e, sem se esgotarem completamente, correspondem ao que Umberto Eco designa de “obras abertas” (ver nota 15 em anexo). Destas podem ser enunciadas portas e janelas, cortinas, espelhos, recortes de silhuetas ou perfis, molduras, quartos, barcos, casas, móveis, onde são latentes os binómios próximo/distante, opaco/translúcido, claro/escuro, visível/invisível, dentro/fora, ver-se/ser-se visto, acessível/inacessível, público/privado, ocultação/revelação, interior/exterior, liga/desliga e presente/ausente. E, todos estas dicotomias presentes em simultâneo em grande parte das obras de Ana Vieira aludem o observador para interpretações relacionadas com o ritual familiar e/ou de intimidade, o voyeurismo, a habitabilidade, a transgressão, a viagem e a condição feminina.

A casa é o elemento mais invocado da produção artística de Ana Vieira, tendo sido apelidada, entre outras designações, de “casa nómada” por João Fernandes, “casa onírica” por António Rodrigues<sup>413</sup>, “caixa-casa” por Gisela Rosenthal<sup>414</sup> e “casa-impertinente” por Paulo Pires do Vale<sup>415</sup>. Embora a casa se revele um motivo central de

---

<sup>412</sup> BRUNO, Marizia - *Ana Vieira* [em linha] [consultado a 27 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.conceitoitinerante.net/exposicoes/sao-mamede-infesta/ana-vieira/>

<sup>413</sup> Cit. por BORGES, Sónia – *Ana Vieira: O espaço que se dissolve*. [em linha] [consultado a 28 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>

<sup>414</sup> Cit. por BORGES, Sónia – *Ana Vieira: O espaço que se dissolve*. [em linha] [consultado a 28 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>

<sup>415</sup> Cit. por BORGES, Sónia – *Ana Vieira: O espaço que se dissolve*. [em linha] [consultado a 28 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>

interesse e exploração na obra desta artista, considera-se que a vitalidade da sua produção não se circunscreve apenas a este elemento, como algo estável, imutável e permanente. Sabe-se que é uma casa inacabada, encriptada e não fixa, uma casa física ou mental, que se transfigura. É por vezes mostrada em projeção, sendo outras uma espécie de ruína, pode ser interior ou exterior, o que não implica uma materialidade real, mas que habita em quem a olha. Pode dizer-se então que a casa funciona como veículo mental para que o espetador possa tecer as suas próprias relações consoante a realidade (exterior à obra) que o habita também.<sup>416</sup>

O “Toucador”, ou “Tabela de Limpeza”, (ver figura 19 em anexo) a obra que foi selecionada para analisar nesta dissertação devido ao seu formato portátil, faz parte de uma série de dez obras de 1973, que foram mostradas pela primeira vez, na Galeria Judite Dacruz, em Lisboa, em fevereiro e março de 1974, numa mostra individual da artista.

A obra em destaque fez parte de um conjunto de dez caixas acrílicas contendo sombras projetadas de figuras e objetos com rede translúcida, bem como duas mesas com toalha, louça e brinquedos criam um desdobramento de variações sobre a natureza morta: vasos de flores, ramos, gaiolas e tanques de peixes, às vezes pintados. Pode dizer-se que são, na sua grande maioria, objetos quotidianos, assim apresentados como se fizessem parte de um microcosmo em miniatura, imobilizado e intocável.<sup>417</sup> Esta obra também pode ser relacionada com evocação o teatro de sombras chinesas, a quando se transfiguram em objetos pluridimensionais, pelas camadas sobrepostas de imagens e de conteúdos, onde flores pintadas, tules, redes, véus, perfis, cortinas, chapéus, entre outros elementos, concorrem para a desfragmentação e decomposição do objeto em prol de ser possível a sua permeabilidade.

Ana Vieira revela em obras como esta cenários e memórias de paisagens criadas e recriadas e que transportam o espetador para lugares onde uma força transcendente impõe uma resposta emocional ao invés de uma mais estruturada mentalmente. As obras tocam questões através de olhares de carácter decorativo ou de design de interior e dão possibilidade de trânsito para um plano íntimo e emocional. Assim, é possível dizer, de modo geral e simplificado, que constituem em si mesmas como um trânsito de traspases

---

<sup>416</sup> BORGES, Sónia – *Ana Vieira: O espaço que se dissolve*. [em linha] [consultado a 28 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:<http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>>

<sup>417</sup> CANDEIAS, Ana Filipa – *Toucador* [em linha] [consultado a 28 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:<https://gulbenkian.pt/cam/en/collection-item/toucador-156589/>>

de olhares, que percorrem paisagens, “onde uma possível domesticidade teatraliza, amplifica *in loco*, uma aura de mistério”.<sup>418</sup>

Por fim, e como síntese daquilo que já foi referido sobre Ana Vieira, deve realçar-se o facto de que os aspetos permanentes na sua produção são o espaço, o contexto e o tempo (tal como se verifica em obras internacionais já referidas como a de Marcel Duchamp, Lucio Fontana e K. Malevich).

Ana Vieira desloca-se, por sua vez, num momento espacial e temporal profuso, entre evocações e revisitações, num tempo lento e ritualizado, quase ancestral, com cadências e uma linguagem própria e singular, tateando o espaço, ainda que de forma sublime, absorvendo-o. E deste, constrói espaços mentais, carregados de uma interioridade subjetiva e de um processamento reflexivo complexo, onde o contexto é trabalhado ambigualmente através da exploração de diferentes consistências, de espaços devolutos ou experienciados em paradigmas arquitetónicos que constroem por consequência, relações inúmeras e subjetivas com espaços poéticos.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> BRUNO, Marizia - *Ana Vieira* [em linha] [consultado a 28 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.conceitoitinerante.net/exposicoes/sao-mamede-infesta/ana-vieira/>

<sup>419</sup> BORGES, Sónia – *Ana Vieira: O espaço que se dissolve*. [em linha] [consultado a 28 de Março de 2017] Disponível em: <WWW:http://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo>

## 8. Conclusões finais

---

A consciência da obra de arte, neste caso, da pintura, como coisa material deu origem em primeira instância à exploração, manipulação e até à transformação daquilo que se entende como suporte da mesma, ou seja, a tela.

Posteriormente, a transformação e revolução do suporte da pintura, acabou por influenciar a própria forma da representação, a postura do espetador (do modernismo) assim como a atitude do artista, sendo que o espaço pictórico deixa de o ser, ou de existir enquanto conceito, e passa a constituir como o lugar de ultrapassagem da própria tela. Isto significa que, este fenómeno obrigou inconscientemente o artista a sair dos limites da tela, assumindo-se como própria peça de interpretação e participação da obra que constrói, tal como é possível verificar no Happening e na Performance.

Dito isto, pode afirmar-se que os termos “tempo” e “espaço” passaram a ser, a partir do modernismo, o grande mote de trabalho por parte dos artistas, assim como também se revelaram em dois novos parâmetros essenciais a ter em conta na análise de uma obra de arte.

Depois da realização desta investigação, e já no tempo de reflexão e aperfeiçoamento da mesma, percebeu-se que todas as obras aqui referidas e analisadas tanto na primeira como na segunda parte do trabalho, acabam por, inconscientemente, ou não, partilhar alguns aspetos de interpretação importantes para esta dissertação, como por exemplo, a passagem (ou impedimento da visão) para o outro lado da tela, a exploração do suporte da pintura e a participação revolucionária na obra de arte tanto por parte do artista como por parte do espetador, o que conferiu uma maior consistência a todo o trabalho desenvolvido.

Assim, seria interessante pensar, posteriormente, neste processo de passagem da tela, à luz das mesmas obras, sendo agora o ponto de partida a análise da Performance e do Happening como disciplinas independentes na história da arte, considerando-as desde logo como expoentes máximos da expressão pictórica tradicional.

Por outro lado, e caso se quisesse focar o assunto da partilha do espaço entre o espetador, artista e obra de arte poderia também ter sido abordado o “body painting”, uma vez que, neste tipo de expressão artística, o artista pinta noutro corpo, recriando-o e fazendo dele a obra de arte, em si mesma.



Não obstante, e tendo em conta que a arte existe enquanto tradição, as pinturas aqui analisadas com maior detalhe poderiam ser também comparadas, ou ainda, vistas pela lente do cânone clássico renascentista. É exemplo do afirmado, a comparação estabelecida entre a fenda ou ferida que se abre na obra “São Tomé” de Caravaggio e a pintura aqui enunciada de Lucio Fontana, uma vez que ambas têm como tema central a ferida na epiderme, ainda que a primeira a represente e a segunda a apresente; ou ainda o valor icónico presente tanto no “Quadrado Preto” de Malevich e a pintura de carácter religioso de El Greco, pois o trabalho de ambos os artistas é carregado de simbolismos, ainda que as formas representadas e apresentadas pareçam, ao primeiro olhar, familiares ao ser humano.

É ainda importante referir que, apesar desta dissertação ter começado por uma pesquisa de exemplos de artistas e obras realizadas fora do território nacional, é a artista Helena Almeida que realiza por completo a síntese daquilo que aqui se defendeu, pois para além da mesma assumir a materialização da tinta (quando possui, por exemplo, uma mancha na palma da sua mão), também se situa muitas vezes nos seus trabalhos do outro lado da tela e, quando utiliza a fotografia como suporte das suas obras, já está a ir para além (das capacidades) da mesma. Para além disto, o seu trabalho, visto de uma forma geral, contém já um carácter performativo pois a artista assume-se presente, (ainda que eternizada em cada fotografia que apresenta), e sem ela, a obra de arte não faria qualquer sentido.

Em suma, afirma-se que o “outro lado da tela” pode ser lido em dois sentidos antagónicos, que analisados em simultâneo, podem funcionar como um percurso, pela qual a pintura moderna passou. Este começa no primeiro, e sentido literal do termo, pela consciência da tela, ou seja, da pintura como um objeto palpável e material e a vontade da sua desconstrução e desmistificação, e termina no segundo, e significado subjetivo, que reside naquilo que de transcendente e utópico sempre viveu na obra da arte, mas que só na arte moderna foi verdadeiramente revelado e assumido.

Nesta ordem, admite-se que a arte deixou de ser um problema de representação e passou a ser um problema do pensamento e de interpretação, pois a ação da mesma e o seu verdadeiro efeito passou a ocorrer, a partir desta revolução, tanto no intelecto do artista como no do espetador.